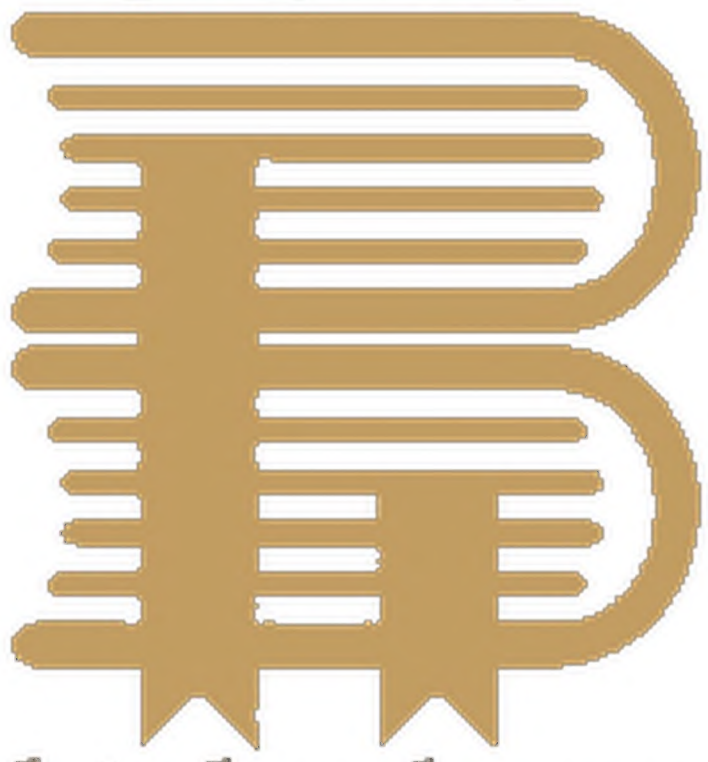


العدد الأول
يناير ١٩٨٤

مجلة كل المثقفين العرب

الثقافة

يصدرها حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي



ادب وثقافة

مجلة كل المثقفين العرب

يصدرها حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي

العدد الأول

المسنة الأولى

يناير ١٩٨٤

كتاب غير دوري

□ مستشارو التحرير

بہجت عثمان
جمال الغيطاني
د. عبد العظيم أنيس
د. لطيفة الزيات
ملك عبد العزيز

□ الإشراف الفني

أحمد عز العرب

□ مسكriting التحرير

ناصر عبد المنعم

□ رئيس التحرير

دكتور: الطاهر أحمد مكي

□ مدير التحرير

فريدة النقاش

ادب ووقت

يصدرها حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي

في هذا العدد :

- هذه المجلة
- قتلون موت الشاعر
- كيف كتب امل دنقل قصائده
- قصيدة : وردة من دم المتنبي
- الاغنية المعاصرة جنس ادبي جديد
- قصة قصيرة : النسلط
- بعض الحقائق عن مصر وحضارة المتوسط
- قصة : ارملة السيد مونتيسيل
- د. الطاهر احمد مكي
- د. يوسف ادريس
- احمد اسماعيل
- للشاعر اليمني عبد الله البردوني
- د. السعيد محمد بدوي
- فخرى لبيب
- د. ليسلى عنان
- جبرييل غرثيا مركيت
- ترجمة : د. عبد اللطيف عبد الله

- عزلة الانسان بين تشيكوف ونجيب محفوظ د. حمدي السكوت ٦١
- اسماعيل ادهم او الموت في الضحى د. احمد ابراهيم الهوارى ٦٧
- النمط والجمالى فى كلاسيكيات الماركسية د. لطيفة الزيانت ٨٤
- شعر : قصيدتان عبد الرحمن السبع ١٠٨
- قصة قصيرة : القدم التى هربت عامر سنبل ١٠٩
- شعر : السفر اشرف عامر ١١٢
- المكتبة العربية : تلويل مشكل القرآن تاليف : ابن قتيبة ١١٣
تحقيق : السيد احمد صقر
عرض وتحليل : د. حامد طاهر
- متابعات
- موسيقا : الالتزام والقيم الجمالية فى اغانى الشيخ امام د. جهاد سامى داود ١٢٤
- مسرح : موسم الفضائح المسرحية سواد دواره ١٣٠
- سينما : نس . . سليله الدبرفيل حسنى حسن ١٤٦
- فن تشكىلى : ما قبل المتابعة عز الدين نجيب ١٥٢

هذه المجلة

د. الطاهر احمد مكي

تصدر هذه المجلة في لحظة حاسمة من تاريخ حياتنا ، نحن فيها على حافة
أيلم مضت ، أجذبت الثقافة ، وجنت ينابيع الإبداع ، وراى الركود على
المقول ، ومالت الأقلام الى الدعة ، وبدا كأن كل شيء قد استكان الى
اغفاء طويلة وعميقة ، لن تجيء البقطة منها الا بعد سنين .

وما حدث امر طبيعى ومتوقع ، ونتيجة حتمية لقوانين الاجتماع
والحياة ، فالثقافة عامل ونتيجة ، تتفاعل مع ما حولها ، تأخذ وتعطى ،
تحرك وتنفل ، وحين لا يكون حولها الا التدهور فى الاقتصاد ، والتخبط فى
السياسة ، والفساد فى المجتمع ، والخراب فى الضمائر ، مع الهجوم الامبريالى
الصهيونى تصبح صوتا بلا صدى ، وغرسا بلا ثمر ، ولا يلبث الصدى أن
يخف ويتلاشى ، ولا يلبث الغرس أن يجف ويتهاوى ، وينتهى الحال الى
ما انتهينا اليه .

وزاد من هول ما حدث مصاردة حرية التعبير والقول ، وواد حركة
الإبداع والفكر ، واضطهاد الكتاب والمثقفين ، والتضييق على كل صاحب
قلم شريف ورأى حر ، لا يبيع قلمه فى سوق النخاسة القائمة ، ولا يتحول
الى رقم فى زمة النفاق والمنافقين . والاضطهاد الوان ، والتضييق فنون ،
تبدأ بالمحاربة فى الرزق ، واغلاق المنافذ أمام الكُتُب فى ساحة القول ، وتنتهى
بالسجن والامتناع والتعذيب .

وأي حركة تستهدف بعث الحياة الثقافية فى وطننا عليها ان تقف فى
الجانب المواجه لهذه المعوقات ، تقاومها ، وتدعو الآخرين الى مقاومتها ،
لأنها الخطوة الاولى نحو حياة ثقافية حقيقية مزدهرة وجادة ، وذات نتائج
ملموسة فى احباء امتنا .

لكن المقاومة مهما تكن فعاليتها ، وحتى ضراوتها ، تمهد للبناء ولا تقيمه ، تستأصل الفساد ولا تبني الصالح ، تعري الزيف ولا تقدم البديل ، ونحن في حاجة الى تجاوز الصراخ والشكوى ، والتهامس بالاسباب والخطر ، والقيام بخطوة تتجاوز هذا كله ، وتدخل بنا في مرحلة الايجابيات ، في دور البناء والتقدم فعلا .

ولهذا كله جاءت هذه المجلة التي بين يدي القارئ ، لتكون خطوة على طريق البناء الشاق ، الطويل ، المجهد .

وقد اردنا بها مجلة تستهدف غايات بعيدة ، وطموحات عظمى ، تحاول ان تتجاوز العقبت والمعوقات ، وتؤمن بان القارئ في امتنا العربية واع ، يدرك بحسه وفوقه وفكره ، الغث من الثمين ، ويفرق بين ما يوظف وبين ما يخدر ، بين ما يحيى ويرتقى بالوعى ، وبين ما يبيت ويشيع الظلام ، بين ما هو له ولائته ، وبين ما تصنعه دوائر مشبوهة ، تتخفى وراء أسماء لامعة حيناً ، ودعاوى براقة حيناً آخر ، ولكن غايتها في نهاية الامر ، ان تنحرف بالمسيرة ، وان تشد كل ابداع اصيل .

ولتحقيق ما نصبو اليه ، فاننا نتحرك في نطاق مبادئ نطرحها بدءاً على قرائنا ، ولهم ان يناقشوها معنا ، وان يضيفوا اليها ، او يجتزئوا منها ، او يعدلوا فيها .

واولى هذه المبادئ ان ما بين ايديهم مجلة شعبية ، مجلة اهالى ، لا تدن بوجودها لاية هيئة حكومية ، ولا تتلقى عوناً من اية جهة رسمية ، ولا يقيدتها في حركتها الا الصالح العام وحده ، وتعتمد في قوتها ، ونطورها ، وقدرتها على تحقيق رسالتها ، على قرائها وحدهم .

وهي تستهدف القارئ في المقام الاول .

تستهدفه قارئاً ، فتقدم له في كل عدد الوانا من حركة الثقافة في مصر ، ريفها ومدنها ، وفي العالم العربي على امتداده ، وفي اى مكان يتكلم العربية ، مهما بعد ، والوانا من ثقافة العالم باجمعه ، دون ميز ، عنصري او لغوي ، يتيح لثقافة معينة ان تأخذ الحجم الاوفر ، او العناية الاكثر ، لان المتحدثين بها هم الاقوى ، وان تغفل ثقافات اخرى جادة ، وفيها الجميل والجيد والاصيل ، لان اهلها ضعفاء فقراء ، او هادئين مسالمين .

وانطلاقاً من هذا المبدأ سوف تقدم المجلة على الدوام الوانا من الثقافات الاجنبية ، دراسات وابداعاً ، ادبا ونقداً ، شعرا وقصة وبحثاً ، مترجمة من اصحابها ، او اعمالاً يقوم بها المتخصصون العرب انفسهم .

وهي لا تقف عند الحاضر وحده ، ولا تدبر ظهرها للماضي كله ، فمن لا ماضي له ليس له مستقبل أيضا ، ولا شيء يبدأ من فراغ ، ومن هنا يجيء اهتمامنا بالتراث ، وفيه الكثير المشرق ، والجانب الأكبر من روائعه لما يزل مطبورا ، نقدمه بروح العصر ، وندرسه في ضوء مناهج العلم ، ونخضعه لمطالبنا الحاضرة والعاجلة ، لان الماضي والحاضر والمستقبل يجب ان تتجه كلها لخدمة الانسان العربي ، ولصالحه ، دون ان تسترقه ، او تقيد حركته نحو الافضل والاجمل .

وهي مجلة تتجه الى العالم العربي كله ، لا تؤمن بالاقليمية الضيقة ، وتأمل ان تجعل من صفحاتها منبرا لكل المبدعين من ابناء الأمة العربية ، وتحمل بدورها هموم المثقف العربي من اجل نضاله في سبيل أمة واحدة ، تظلها الديمقراطية واحترام الانسان من اجل الاشتراكية في خاتمة المطاف ، وتلم ان تسفر بين مختلف الاقطار العربية ، وان تكون لهم منبرا صادقا ، يطلون منه على أمسهم ، ويتعرفون الى حاضرمهم ، ويتعارفون على صفحاتها قراء وكاتبين ، ومعها يستشرفون غدا أكثر اشراقا ، واقل معاناة ، وتأمل ان يجعل منها المثقفون العرب مجلتهم التي يقرأونها ، ويناقشونها ، وحتى يعترضون على ما فيها ، ان وجدوا بين صفحاتها ما يستحق الاعتراض .

وهي مجلة تتسع لكل فكر قومي تقدمي شريف ، ومع اننا نرى ان الادب لا ينفصل عن الحياة ، وانه يستمد أهميته ونبله بقدر ما يسهم في تطويرها ، لكنها لن تغلق صفحاتها في وجه أي ابداع جيد ، او فكر متميز ، يساعد على تحريك الجمود الذي تعيشه حياتنا ، حتى لو اختلفت مع صاحبه فيها يحمل من مضمون . . ولو اننا على ثقة ان كل ادب يحمل وعيا وحساسية عاليين لابد وان يفتح بابا لمستقبل الانسان العامل على هذه الارض .

ونحن ننحاز للمهجع الاجتماعي في النقد ونسعى الى شرحه وتطويره وتاصيله في واقعنا الادبي والفني والعربي ، ومع ذلك نعد الا نتعصب لمدرسة أدبية بعينها ، ولا لمنهجنا النقدي ذاته ما دام الآخرون الذين سنفتح لهم صفحاتنا يخدمون في نهاية الامر الغاية النبيلة التي نسعى اليها : ازدهار الحياة الثقافية في وطننا واثرائها .

ويعنى ذلك بالضرورة ان الاراء التي ترد بالمجلة لا تعبر عن رأيها بالضرورة ، وكلها تقبل المناقشة ، لان احتكاك الافكار ، وتصارع المناهج والرؤى بحى الاصيل ، ويجعله أكثر تلقا واقوى اريجا ، ويبعث الطفيلي والمتسلق ، وما قام على غير اساس ، ويعريه مما يحتسى به ، او يتخفى وراءه ، من زيف او نفاق او ادعاء .

وسنحاول أن نقدم خير ما في عالمنا العربي من مفكرين وأدباء ونقاد ،
في المجالات المختلفة ، نستحدثهم ، ونستقطر أفضل ما عندهم ، ولكن المجلة
لن تكون وقفاً عليهم وحدهم ، وإنما سوف تتيج ، أوسع فرصة للكفاءات
الشابة ، والمواهب الواعدة ، لتحقيق ذاتها ، وتقديم خير ما عندها ، وكل
ما تطلبه منهم ، جدية في العمل ، وإصرار على الإبداع ، والارتقاء بمستوى
ما يكتبون .

هل بين ما قلناه ما يحتاج الى إعادة تأكيد ؟ بلى ! .

ان هذه المجلة سوف تدافع بكل ما تملك عن الديمقراطية ، وحرية التعبير
والعقيدة ، لها ولغيرها ، وترفض كل أشكال القيود ، الظاهرة والخفية ،
على حياتنا الثقافية ، لأنها تراها العائق الأكبر ، في سبيل ازدهار حياة
ثقافية جادة ، نتجاوز معها مرحلة الفئالة والتفاهات .

وثققتنا في الانسان العربي كبيرة ، قارنا ومبدما ، وسنعمل جهدنا على
ان نقدم له الزاد الذي يبحث عنه والنافذة التي يطل منها ، والوسيلة التي
يدلق على صفحاتها هبومه وانكاره وآماله .

ولن يخيب رجائنا فيه ، وسوف نسمى بكل ما نملك ان لا نخيب بدورنا
رجاءه ! .

د. الطاهر احمد مكي

قانون موت الشاعر

د. يوسف افریس

منذ ان مات نجيب سرور ويحيى الطاهر عبد الله وصلاح عبد الصبور
وامل فنقل .

منذ ان مات المتنبى وابو العلاء .

منذ ان مات الحلاج وهينجواى وجاليليو وشى جيفارا وأنا اتسائل :
لماذا يموت الشاعر . ؟ .

هل يموت لان القبح يسود ، والجمال يتقلص ويتقبح ، هل هو ينتحر
بالارادة لانه ينس من العالم وينس العالم منه ؟

هل يموت من فرط حبه للمغامرة وارتداد المخاطر وعشقه للخطا والخطر
والخطل .

هل يموت مهموما لان الالم فى الدنيا اكثر واصبح يتكاثر اكثر ؟ .

هل يموت ليقول للعالم بموته كلمة عجز عن قولها بحياته ؟

هل يموت لان السر الذى جعله ينطق شعرا ومثلا وحياة غدر به ؟ .

أم لان من يخونونه ويخونونه ويرهبونه وياكلونونه حيا بعد ان
عجزوا عن قهر نتاجه ، هل لانهم تكاثروا عليه ، وقتل من حوله المناصرون
والمؤيدون والفاهمون ، هل يموت لهذا السبب ؟ .

أم ان موت الشاعر حدث مثل غيره من أحداث الحياة ، لا معنى له
بالمرة .. عبثا يولد الشاعر ، عبثا يقول الشاعر ، عبثا يموت الشاعر ؟ ! .

أم ان موت الشاعر علامة كعلامات يوم الساعة ، دق كونى يعلن
نهلية حقبة ، او ينذر بالهبوط الى حقبة ؟ .

أم يموت الشاعر لأنه لم يعد يتلقى من الناس حبا ، مخنوقا بالحسد والكراهية من حوله ، غريب الدار في داره ، عديم الأهل في أهله ، بلاوطن وهو في وطنه ؟ .

أم أن حياة الشاعر جملة محدودة الحجم والطول ، منذ خلقت ينتهي منها وتنتهي منه مع آخر نفس من أنفاسه ؟ .

أبدا ...

أبدا لا يموت الشاعر لأنه أصبح الاضعف أمام أعدائه ، فاعداء الشاعر كاعداء الحقيقة ، مزيفون ومزيفون ، وما قتل الزيف أبدا حقيقة .

ولا يموت الشاعر أبدا من كثرة الخناجر ، فخناجر اعداء الشاعر مبارد ، تشحذ نصله ، وأبدا لا تكسره ، ونصله حاد وثاقب يغمد حتى يصل الى ما بين الصلب والترائب ، وأبدا لا ينثنى أو يتكسر ...

ولا السرطان يقتل الشاعر ، فالسرطان حياة مغلوبة . تقضى نقط على حياة مغلوبة ، أما الحياة الحياة ، الحياة الشاعرة ، فلا تقضى عليها أبدا أي حياة ، حتى لو كانت مغلوبة .

وحتى الموت لا يبيت الشاعر .. وأنا شخصا ولو أتى لست بشاعر إلا أن أغلب قبلة نلتها في حياتي ، قبلة موت نلتها وأنا ميت ، إذ كنت قد مت في غرفتي المظلمة ، ودخلت على زوجتي فوجدتني قد توقفت عن التنفس وأطرائفي كلها مشلولة ، وجسدي يبرد ، وبدلا من أن تدب بالصوت، ومضت في رأسها فكرة قبلة الحياة ، فملأت صدرها بالهواء وقبلى ونفخت في روحي وبعد دهر بدأت آخذ أول نفس بعد رحلة الذهاب والاياب .

وحياة الشاعر تذكرة ذهاب وايلب بين الحياة والموت ، يحيا ورأسه على يده ، يقول الكلمة وهو مستعد أن يلقى الموت جزاءها ، وقد يتوق الموت والاعدام ، وقد يموت فعلا .

ولكن الموت أبدا لا يبيت الشاعر .. بل الجنون نفسه ، ولا الجن ، ولا الفاشيست ، ولا السي آى ايه C.I.A ، ولا مخابرات القذافي أو السعودية ، لا هتلر ولا شارون ، ولا انيس ولا جان يستطيع أن يقتل الشاعر

فالشاعر قد ولد ، ويوجد ، وظاهرة بيولوجية سوسولوجية خارقة لأنه هو الذي يقتل هؤلاء جميعا .

هو الكرة البيضاء والجسم المضاد الذي تلازم وجوده مع وجود الحياة ، حاميا ، وراعيها ، المستنفر للدفاع عنها وبالذات لو تلخصت في كلمة واحدة هي الحرية ، حرية الإنسان ، الشاعر هو الذي يقتل أعداءها ، يفتنهم ، بكلمة يببدهم لتبني الحياة ، وتثمر الحياة ، وتحيا الحياة ..

بل حتى الحب لا يقتل الشاعر ، ذلك الصلبي الماهق المتوهج الشجاع
الخبيث الارمن الماخن الزاقي المتهاشم المتعطش ، يستقطر متشق الفم
من الظما ، اللذة ، أبدا لا يقتل الشاعر ..

فالحب يحيى الشاعر ، والحب الفاجع يحيله لمن ، والحب الفاشل
يجعله فيلسوفا والمثيق المجنون يحيله قيسا .

الحب ، ايضا ، لا يقضى على الشاعر ..

الآن ماذا يقتل الشاعر ؟ !

هكذا كلما مات شاعر ، واقصد بالشاعر الشاعر ، الشاعر الظاهرة ،
اقصد الفنان او الكاتب او المكشف ، كلما مات احدهم ، وجدت السؤال
يحوم موجات تساؤل اثر موجات تحيط براسي ، اذ هكذا احزن على الشاعر .

واسأل لماذا يموت الشاعر ؟ .

والى الآن وأنا اسأل : لماذا يموت الشاعر ؟ !

ولانى لا اعرف ، فان اتصور ان الشاعر ، شاعر الظاهرة ، عين من
عيون البشرية ، رؤيا خاصة جدا للكون والحياة والدنيا ، لا يراها احد
سواه ، وهو يرى الجميع بها ، بل يرى بها ما لا يراه الجميع .

ويرسل الاشارات تلو الاشارات . والقصائد تلو القصائد ، والقصص
تلو القصص ، والابداعات والمسرحيات والسينفونيات والباليهات ،
والنداءات وفي عصره قد يسمع ، يسمعه ربما كثيرون ، وكثيرون جدا قد يروا
رؤيته ، ويتبنوا عينه ، ولكنه يظل لا يحس بلن احدا يشاركة الرؤى او
الرؤية . سهل تماما ان يتواصل معنا الشاعر فليديه الوسيلة : شعره .
وصعب تماما ان نتواصل نحن مع الشاعر فليس لدينا الوسيلة له ، فنحن
نراه ، وهو لا يرانا ، ونحن نسمعه وهو لا يسمنا ، وقد نهتف له ونلوح
ولكنه يهز راسه وكتما يقول انكم تلوحون لى وتهتفون على الشيء الخطأ ،
فليس هذا ما اريد قوله .. انا اريد . ويخرج لنا قصيدته او قصته الجديدة ،
وننهتف ونلوح وبهز راسه ، غير يائس .. ويحاول ان ينقل لنا رايه ورؤياه
مرة اخرى .

ونحن نحبه ، ونرماه ، ونحذب عليه ، ونفخر به ، وحبيباته يأخذنه
ويعتصرنه حبا بين انراهم .

وكتما نفعل هذا كله للسبب الخطأ ..

فنحن لا نراه ابدا كما يرى نفسه وكما يرى الدنيا ...

قد يراه الناس بعد عام او مائة عام . ولكننا ، نحن الذين حوله ، نحن
الذين انوفنا مثل انفه ، وله شعر ك شعرنا ، وهو رائع فاد يجلس معنا على
« ريش » ويكرع معنا الكونيك الحامض ، نضحك لنكاته المرة باعلا
الاصوات ، وننهتف لحياته بالحناجر .. وكتما ايضا نفعل هذا كله للسبب
الخطأ ...

او بالاهرى للسبب غير المضبوط تماما ..

و حين يبلى الشاعر ان يشاركه ، واحد منا فقط ، او واحدة ، تمام
الرؤية ، الرؤية الثامة ، يموت الشاعر ..

اجل ..

يموت الشاعر حين يبلى من ان يشاركه احد الرؤية ، تمام الرؤية ..
ولست هنا في مقام ايضاح رؤية امل فنقل .

فما حصلته منها نتف متفرقة .

نفسا .

يا لها من نتف ، ازرد البيت ، او المعنى ، ذلك المحمل بكم من
التكاثف والحكمة واللذعة او المرارة ، ابدا ليست مرارة الحنظل ، ولا
مرارة الافيون او الصبر ، ربما هي احلى انواع المرارة ، فمن مرها يصنع
خمر الجنة ، وعقيقها يضيء بما فوق الاحمر وما تحت الاحمر وقلب الاحمر ،
ورائحتها اشم فيها رائحة العطر المربى الذي كان يفوح كلما فنحت جدتي
صندوقها الذي دخلت به .

كان مرا .

كان طورا .

كان صلبا .

كان مثاليا تماما لانه يلبي ان يرى الانسان ، وذلك المخلوق السامى ، غير
مثالى ، غير مف ، غير شريف ، غير صادق ، غير نبيل ..

تأملوا معى هذه الكلمة .. نبيل ..

ارجعوا معى الى عهود كانت البشرية فيها تحب بلا نبيل ، ثم جاءها
شاعر ، نحت لها الكلمة ، النبيل .

رؤيا خاصة جدا ، موجودة ، او غير موجودة ، لا يهم ، فهو ، برؤياه ،
بشعره ، اوجدها .

ومنذ اوجدها والبشرية تتطلع اليها ، ترتديها وتستعملها ، تتلبسها ،
تقيس بها ، تصبح بها ارقى ولزوع ، وجديرة حقا بذلك الجنس
المفريد : بنى الانسان .

هذا هو الشاعر ، وهذا هو الشعر ..

وامل فنقل الرؤية ، كان رؤية مستحيلة ، مستحيلة ان يراها
سواه والا لكنا جميعا اهل فنقل . هو وحده الذى كان يراها ، يراها
بوضوح شديد ، وحين صاحبه اكثر واكثر ، وفي اخريات حياته ، كتبت له
رفيق كل يوم وكل نومة وكل تهمة عالية ، بدأت اخاف من رؤياه المستحيلة ،
اذ كتبت قد بدأت اراها ، وبدأت تحتل على تفكرى .. حتى اتى رفضت
تماما ان اقرا قصيدته « الجنوبى » الاخيرة ، فقد كتبت متاكدا تماما انى لو
قرأتها لاكملت الرؤية ، ولت مظه ومعه .

فاعطرنى يا امل لاني لم املك شجاعتي للاستشهاد في سبيل رؤياك .
وحتى لو قلت معتبرا لاني انا الآخر اريد ان اموت شهيد رؤيتي ، فالعذر
اقبح من الخنب .

ايها الصالة ...

نحن في حضرة مبقرية انتهت حياتها منذ ايام ، والى الف عام من الان ،
الى مسلةقتهما مثل التي كانت بين المتنبي وبنقل ، سننقل ننتظرها .
ولن اطلب منكم الوقوف حدادا .

فنحن اذا وقفنا حدادا سيكون الحداد على مصر طويل قادم ، حدادا
على العصر الذي سيبيض حتى يشب فيه رجال لهم شيم الرجال الذين
كان يراهم امل فنقل ، وكرم الرجال الذين كان يحلم بهم امل فنقل ،
وشرف ونبل وانسانية وشجاعة ورقة الرجال الذين استشهد امل فنقل
وهو يراهم ، هم البشر ، ويحلم برؤيتهم ، وكما نحن صفارا .

لم نرهم .

ولم نره .

د. يوسف الريحى

في نص الكلمة التي القاها الكاتب في الحفل الذي اقامه حزب النجم
الوطني التقدمي الموحدى لتأبين المرحوم الشاعر امل فنقل .

كيف كتب أمل دنقل قصائده

أحمد اسماعيل

إذا كانت الكتابة هي « اغتصاب الصالح باللفظة » — كما عبر « نورينمات » ..

فما هو الشعر ؟

— يجيب اليوت انه « التركيز » في اعلى اعماق التفاصيل. والقدرة على رؤية العظم وملامسة النخاع . ويضيف مايكونسكى « انه صياغة الفد — المستقبل — بلفة المضارع — الحاضر ، ومن اجل ذلك فانا ابحت عن لفة جديدة !

ولعل محاولة السعى وراء التعريفات للوقوف على ذلك المعنى — الشعر، لن تزيد الامر الا غموضا وتمتعا لأن كل تجربة شعرية تحوى قانونها ولفتها ورموزها ، وكل شاعر يعرف الشعر طبقا لرؤيته هو .. ومدى اتساعها وقدرتها على التعبير والفوص والشفافية والاجتياز ، ومن ثم يسهل الولوج الى خضم التجربة ، والاقتراب من قسماتها ، وملامسة اعضائها وعناصرها، ومن ثم ايضا يصبح السؤال عن المعنى المطلق للشعر لفوا فارغا ، كئنا نسأل عن المعنى المطلق للحياة !

يجب أن نعرف ان كيف نصيغ الاسئلة — كما يقول جارودى — وكيف نرى الأشياء في « كلياتها » فنحن لا نرى المسألة بين الابتسامة والشفه ، ولا نحدد الفراغ بين الشعر واللغة ولا نستطيع ان ننزع الشاعر عن تجربته .

انه الشاعر — التجربة — القصيدة تماما كما حقق فان جوخ في لوحته وراح يختبر اللون والسطح والفراغ ويصرخ « يا الله انها الابجدية الناصعة »

ومنذ ان أصبحت مهمة النقد غير قلصرة على قراءة ابداع الشاعر فقط ، بل تجاوزت هذا الاطار الضيق الى الشاعر ذاته ، والدراسات التحليلية والتشريحية لنفسية الشاعر وحياته الخاصة والعامة لم تتوقف .

فعندما صرخ الناقد الفرنسي « تودى » في وجه صديقه الفيلسوف جان بول سارتر متسائلا كيف اضاع الاخير وقته في كتابة مؤلفه الضخم عن الشاعر المتمرد الكبير « جان جينيه » قديسا وشهيدا متناولا حياته ولهوه وهبله وتشرده وعبقريته اجابه سارتر « يا صديقي .. لقد اردت ان اعرف ماذا كتب جان جينيه ، ورأيت ان مجرد قراءة اشعاره واعماله المسرحية ليست كافية على الاطلاق !

علينا اذن ان نقطع الرحلة بين الشاعر وقصيدته حتى نعرف ماذا كتب ، خاصة وان القراءة لم تعد كافية ، وعلينا ايضا ان نساغر في ذاكرة الشاعر حتى نستطيع الامساك بقانون تجربته وحل طرفي هذه المصادلة الموجهة — الشاعر — التجربة ، حتى لا نخطئ الاجابة مرتين !

الاولى عندما نسال .. والاخرى عندما نجيب .

فماذا عن امل دنقل .. الشاعر .. التجربة .. القصيدة .

• ايها الشاعر ..

ايها الفرح المختلس !

« المهد الآتى »

كان ذلك في صيف عام ١٩٧٥ ، عندما وجه اليه احد الصحفيين سؤالا من معنى الشعر ، وتوقف امل دنقل عن مداعبة خصله شمره الجانبية ، واتسمت حدقتي العينين فجأة ، وقال له **الشعر يا سيدي هو بديل الانتحار** !

هكذا ظل امل دنقل ينوت كل يوم عبر ثلاثين عاما من الشعر ومنذ ان عرفت الكلمات طريقها الى قلبه . فلم يكن الشعر بالنسبة له خلاصا كما كان بالنسبة لصلاح عبد الصبور ، ولم يكن صلاة كما كان بالنسبة لاحمد عبد المحطى حجازى ولكنه نقيض الحاضر ونفيه ، هو المهد الآتى على انتقاض الحاضر وتضاريسه الموحشة والباعثة على الموت ابدا ، هو الرفض الواعى ، والتجاوز النبيل ، لان الانتحار هنا لا يعنى الهروب بل يعنى الاحتجاج ، والموت هنا لا يعنى العدمية بل يعنى التجاوز والتواصل والامتداد .

لم يكن امل دنقل متفائلا — ولم يكن عبثيا . وقد سئل الشاعر احمد حجازى عن امل دنقل في حديث له في مجلة النهار البيروتية عام ١٩٨٠ فاجاب « اننى اخشى عليه من عدميته » وقد علق امل على قول حجازى ساخرا « لقد اراد احمد حجازى ان يوارى خوفه على نفسه لاننى اراقب اندهامه نحو التجريد والعدمية . كيف كان يرى العالم اذن ؟

يجيب امل دنقل « اننى ارفض الرؤية الهرمية للاشياء وان يكون النسر اقوى الطيور والصقر احدها والبلبل اعزها ، فانا لا انهم مجتمعا ينبج

شاعرا جيدا ولا ينجب كتابا كهذا ، اننى مؤمن بالتجانس ، والهارمونية
ولا اتألف مع التفاوت والتجزئة .

ولعل ذلك يكشف عن مدى اتساع تلك البصيرة النافذة وراء
اشعار امل دنقل ، وكيف توحدت تجربته والتعبير عنها الى حشد التقبؤ
والاستشراف ومطالمة الفد . فلم يعرف امل دنقل معنى الاستقرار طيلة
حياته ، ولم يفعل شيئا سوى كتابة الشعر .

فمنذ ان غادر قريته - قانبا الى الاسكندرية ثم القاهرة .

عاش حياة البسطاء ، وظل عنوانه « مقهى ريش - ميدان سليمان
باشا » لا يحمل أوراقا ، ولا يحلم بفخر الشعر . ولا يمتلك بيتا حتى بعد
زواجه في عام ١٩٧٨ .

وظل ينتقل بين الفنادق والحجرات المفروشة حتى استقر على سرير
الابيض في معهد السرطان .

لم يكف لحظة واحدة عن كتابة الشعر ، كان يكتبه على علب الثقاب
وهوامش الصحف اليومية وعلب السجائر ، وعندما يكتب يمتنع تماما عن
عن تناول الطعام ، وتبدأ رحلة الانتقال من مقهى الى مقهى ، ويظل يشرب
فقط دون اهتزاز ودون غياب ، وكان يسمى هذه الحالة « بالمعيشة
النصفية » للواقع .

وعندما يشتد التوتر يهرع الى المقهى القابع خلف عنوانه الدائم ليلعب
الفرد - « الطاولة » ، وكان يؤكد دائما انها تخلصه من « التوترات الهائلة »!
والغريب ان ملامح وجهه كانت تتغير ، وفي احدى المرات عام ١٩٧٦
استطاع الفنان الدسوقي فهمي ان يرسم له صورة بورتريه « اثناء
اللعب وظل امل يمتز بهذه الصورة ، كما كانت محل اعتزاز الراحل صلاح
عبد الصبور ونشرت في مجلة الكاتب في نفس المصام مع قصيدة سفر
الف دال .

✱ اننى اول الفقراء الذين يعيشون مقربين .

يموتون محتسبين لدى العزاء .

هكذا كان يرى نفسه ، لم يعرف الوظيفة ابدا ، ومن المفارقت
المجبية ان يوسف السباعي اصدر قرارا بتعيينه في مؤسسة دار الهلال
ككتبا وصحافيا عام ١٩٧٤ ، ولا يزال هذا القرار باق في سجلات المؤسسة ،
ولكن امل لم يذهب قط ، ولم يتسلم وظيفته الجديدة وظل اسمه بين اسماء
العاملين بمنظمة التضامن الاسيوية ، والتي لم يذهب اليها الا لتقاضى
مرتبه الذى لم يتجاوز الاربعين جنيها حتى مات . لم يكن هناك ثمة مصدر
للدخل سوى هذا المرتب الضئيف ، رغم العروض التى قدمتها العديد
من المجلات والصحف العربية كي يعمل بها وكان يقول ساخرا « اننى لا افهم
كيف اكون شاعرا وشيئا آخر ! »

وفي احدى « ليال التوفيقية » ، جاءت مجموعة من المثقفين
المراقبين وظلوا يحاورونه حتى الصباح ، وسأله احدهم لماذا لا تصامر

بعيدا عن مصر ، فقال له أمل « لاننى احب الشعر » ، واندحش السائل وقال له « سوف تكتب الشعر هناك » ، وضحك أمل عاليا وقال « من أين لك بهذه الثقة أيها الصديق » .

✻ ارتسق في الحائط حد المطواه

المهد الآتى

كذا تبدأ لحظة الميلاد .. يحتضن الفكرة في أعماقه زمنا طويلا ، ويظل على اتصال دائم بها ، يتحدث إليها عبر الكلمات النثرية ، ثم تبدأ لحظة « التكثيف » وهنا يكون الالم عظيما ، والوجع لا يحتمل ، فيشرع في « الكتابة الاولى » وتتحول الحروف الى سلاسل ، وتضيق رقعة الفرح ، فيتردد ثانيا الى نفسه ويبدأ في الكتابة ثانية — وهى الاولى على الورق ، وتطول القصيدة ، وتناى بقلب شاعرها عن هذا العذاب الفج ، وتبدأ مرحلة « المساس » فتكتسب الكلمات قدرتها وشاعريتها واخيرا مرحلة « المونتاج » او « اليد القاسية » كما اطلق عليها حتى تأخذ القصيدة شكلها النهائى . والفريب ان هذه المرحلة لم تعرف الانتهاء عند أمل ، فجميع قصائده كان يحلو له ان يغير فيها ويحذف منها .

كان ذلك في صيف عام ١٩٧٥ ، وكان أمل يعيش اشد الفصول حزنا وكآبة فقد غادرت صديقه البولندية ، والتي قدمت الى القاهرة لتحصل على رسالة الماجستير في آشعوره ، فاحبته واحبها ، وعندما سافرت الى وطنها شرع يكتب في قصيدته الرائعة سفر الف دال — او سفر أمل دنقل ، فراح يرسم نفسه وحزنه ووحدته ، ويرثى حاضره .

وقد هشت مراحل كتابة هذه القصيدة ورايت كيف تعذب أمل ، واختل توازنه اكثر من مرة ، وانا ارقب تطور الفكرة النثرية مرورا بالمراحل السابقة حتى الشكل النهائى .

كان أمل يتابع تفاصيل معاهدات فض الاشتباك الاولى والثانية ، ويستشعر خطرا سوف يهدد كيان الوطن كله ، وكان على ثقة ان الصهاينة قادمون الى هذه الارض المقدسة ، وما يجرى ليس الا تمهيد الارض وتقليل المسافات . وكان يتحدث عن ذلك بصوت مرتفع .

تقول القصاصة الاولى :

تسلنى باثمة الكبريت .

من اعداء الوطن المتهور متى ياتون .

مقلت لها : نامى

معدو الوطن المتهور سيختنن الليلة تحت جدار المبكى

ثم لم يلبث ان انتفض على القصاصات ، وراح يمزقها ، وبدأ عدوانيا كما لم اعرفه من قبل ، وربما تكون المرة الاولى التى شاهدت فيها دموعه ، وكان يعتز بنفسه ورجولته ، ومشينا سويا طوال الليل .. لا نتكلم .. وفى الخامسة من صباح نفس اليوم ، جلسنا نشرب الشاي فى مقهى بشارع محمد على ، واخرج حلبة ثقابه وكتب عليها :

كان يكتب في هذه الزاوية .

كان يكتب والمرأة العارية .

تتمشى بين الموائد تعرض فتنها بالثمن .

عندما سألته عن الحرب قال لها : لا تخافى على الثروة الفالية
فعدو الوطن — مثلنا يختن .

مثلنا يعشق السلع الاجنبية ، يكره لحم الخنازير .

يدفع للبندقية والفانية !

سفر الف دال

وتبلغ الرؤية ذروتها ، ويشتمل الشعر اشتعالا في صدره وقلبه
وتتزاوج الاشياء — المرأة والوطن — الارض والابناء — الحب والحلم —
وتتضافر كل عناصر الحركة لتدفع بالصورة الشعرية الى الفرور والتمرد
والدفقة الثائرة .. ويأتى الشعر صراخا والمنا ونزيفا :

« كان يكتب في هذه الزاوية .

كان يكتب والمرأة العارية .

حين دعاها فقالت له انها لن تطيل القعود .

فهى منذ الصباح تفتش مستشفيات الجنود

عن اخيها المحاصر في الضفة الخالية .

عادت الأرض لكنه لا يعود

وأرته له صورة بين أطفاله ذات عيد

وبكت !

سفر الف دال

* الالتزام .. ضد من ؟

ظل أمل دنقل ظاهره محيره لأجهزة الأمن الرسمية في بلادنا ! فقد
أعتبرته في مرحلة مبكرة شيوعيا وقامت بفصله من الاتحاد الاشتراكي
بالاسكندرية عام ١٩٦٤ . والطريف ان أمل لم يكن عضوا بالتنظيم في هذه
الانثناء !

ثم في مرحلة متقدمة ، اعتبرته أحد دعاة القومية العربية ، ومنعته من
التعامل مع الاذاعة والتليفزيون ومنعت أشعاره من النشر في المجلات
والصحف الرسمية .

وفي كل مرة كان أمل يلقي عنقا وتجاهلا وحصارا من أجهزة الدولة ،
رغم تفوقه الشعري ، وتجاوزه لكل أبناء جيله من شعراء الحقبة . كان
أمل دنقل يرى ان الشعر هو « العالم الجميل والموازي لذلك الواقع
القبيح » ويرى ان تقدم المجتمعات لن يأتى الا عبر الوعي الاجتماعى الذى
يرتكز على أسس العلم وأسباب الحضارة . كان مؤمنا بالحصرية الى حد
الموت في سبيلها ، وكان يجاهد ان تكون كلماته أكثر ايلاما وتحديا لمعنى
السلطة وعقوقها — واستطاع ان يجسد هذه الرؤية في سفره العظيم حتى
نكاد نلمس مناضلا يحمل مدفعه وليس شاعرا يلوح بكلماته :

قلت فلتكن الريح في الأرض تكنس هذا العفن .
قلت فلتكن الريح والدم .
تقتلع الريح هسهسة الورق الذابل المتشعبس .
يندلع الدم حتى الجذور .
ثم يصعد في السوق والثمر المتدلى .
ليزهرها .. ويطهرها .
ثم يعصرها العاصرون نبذا يزغرد في كل دن
قلت فليكن الدم في الأرض نهرا من الشهد ينساب — تحت فراديس
عدن .

.. ولم يكتف أمل بهذا الرفض ، بل راح يحدد موقعه من هذه المذبحة
المقبلة ، ويرى نفسه بين القادرين على دفع حركة الحياة الى قلب التاريخ :
هذه الأرض حسناء زينتها الفقراء .
لهم تطيب .. يعطونها الحب ، تعطيهـم النسل والكبرياء .
قلت لا يسكن الأغنياء بها .

الأغنياء الذين يصوغون من عرق الاجزاء نقود زنا ولآلىء تاج —
واقراطة عاج ، ومسبحة للرياء .

هكذا يتحدد الرفض ، ويتفرد الالتزام ، فليس هناك رؤية أنصع
من هذه الرؤية ، ولم يقف شاعر عند بوابة التزامه وانتمائـه — كما فعل أمل
دنقل — وهو الأمر الذي دفع بأجهزة الأمن أن تكتب في أحد تقاريرها
عام ١٩٧٧ — وكنت معتقلا في هذه الاثناء وأطلعنى عليه أحد الضباط
« ان أمل دنقل ينادى بضرورة العنف الاجتماعى وهو الأمر الذى يهدد
السلام الاجتماعى واستقرار الطبقات » — وعندما خرجت من المعتقل ،
نقلت اليه ما أطلعنى عليه الضابط .. فقال لى اننى أعرف من الذى
كتب ذلك التقرير .. ورفض أن يقول اسمه !

✦ عادات .. وطقوس :

كان أمل يستيقظ في الثالثة ظهرا !

ويبدأ حياته — بعد أن يقرأ في غرفته — في السابعة مساء .

يذهب الى المقهى ليتسلم خطابهـه ويصرف اخبار من سألوا عنه ،
ثم يذهب الى « الاتيليه » لاستلام خطابات او دعوات جديدة وفي العاشرة
يجوب الشوارع بقماته الفارعة ومشيته الهادئة المتأملـة .. يستقر خلالها
في احدى المقاهى الليلية حيث أصدقاءه ومعارفه وفي الخامسة يحتسى قهوته
الآخيرة في التوفيقية ويشترى الجرائد والمجلات .. ويعود الى غرفته !
وقد لا يعرف البعض أن أمل دنقل كان يترنم بالشعر طوال مسيرته
وكان يحفظ اشعار الآخرين ويتلوها في جلساته وكأنه قائلها .. كان لا يحب
أن يقرأ اشعاره للآخرين ويحب أن يقرأ اشعار الآخرين فقط . وكثيرا ما تمنى
أن يكتب بعض القصائد التى كتبها شعراء غيره . كان يحب أحمد عبد المعطى
حجازى حبا عظيما .. ويقول « لقد خرجت من معطفه » وكان يحفظ اشعار
حجازى — عن ظهر قلب !

كما أحب سمدي يوسف وتأثر به وحفظ أشعاره أيضا .

وفي إحدى ليالى عام ١٩٨٠ — وكان قد خرج من مستشفى المجوزة بعد إجراء الجراحة الثانية — شاهدته وهو يكتب أحد المقاطع الشعرية من قصيدة لسمدي يوسف . . وقال لى فى أسى « كم أحب هذه القصيدة الجميلة » .

كانت القصيدة هى « الأخضر بن يوسف ومشاغله » — وكان المقطع هو :

« يرافقتى فى زيارة محبوبتى .
ويدخل قلبى ، وينظر فى مقلتيها طويلا .
واذ أرسم الرغبة المبهمة
وسائد . . أو منزلا
يرسم الرغبة المفعمة

نسورا . . طباشير فوق الجدار الذى يحمل النافذة ويدنو ويأخذ
كف الفتاة (أنا جالس لصقتها) ثم يمضى بها خارج الغرفة المعتمة !

ومن القصائد التى كان لا يمل تكرارها، قصيدة الشاعر أحمد عبد المعطى حجازى « موعده فى الكهف » ، وكان يؤديها بحب وشجن كبيرين . وعندما يصل الى المقطع الذى يصف فيه عيون حبيبته ، يتهدج صوته وترق نبراته . . وكأننا نسمع لحنًا . . وليس مقطعا من قصيدة :

« عيناك يا لا لكمتين لم تقالا أبدا
خانهما التعبير حتى ظللتا كما هما
راهبتين تلبسان الأسودا
تنتظران ليلة العرس سدى »

كان يتنفس الشعر ويعيشه ، وعندما يكتشف قصيدة لشاعر ، يحرص أن يقرأها لكل أصدقائه — وذات مرة رأته سميذا ومبتهجا وعندما سأله السبب ، راح يقرأ لى قصيدة بعنوان « خلاسية » لشاعر سودانى يدعى « محمد إبراهيم مكى » وقال لى تمنيت لو أكتب هذا المقطع :

« أواه . . يا خلاسيه
يا نصف عربية
ونصف زنجية
وبعض أقوالى أمام الله
من اشتراك اشترى للحرز غمدا
وللأحزان مرثية ! »

والخلاسية تعنى المرأة الملونة ، وظل أمل مفتونا بهذه القصيدة حتى النهاية .

ومن القصائد التى تركت فى نفسه أثرا قويا وتأثيرا هائلا تلك المرثية الرائعة التى كتبها أحمد عبد المعطى حجازى فى صديقه الراحل وحيد النقاش ، وكيف راح حجازى يتشبهس به أو يرفض موته ، ويعاقبه على تركه وحيدا فى هذا العالم الموحش .

« انهم ياكلون لحوم الصنفار
ويخترعون مشانق للروح تستلها

ويظل القتل يمشى ، ويفشى المقاهى
ويمشق زوجته وينام ، ويكتب فى جاره للمباحث نثرا وشعرا
وفى عينه جثث الأصدقاء
وفى فمه الكلمات القديمة ! » .

كان أمل يردد هذا الوصف الموغل فى الوحشية لحياتنا وواقعنا ويشرح
فى استفاضة قدرات الشاعر واصطياده لأدق المصانئ وكيف اختتم حجازى
القصيدة بقوله : « استرح يا طبيبى
ان دائى الإقامة .. ودوائى السفر »

وعلق أمل فى حزن :

هذا ما حدث فقد سافر حجازى بعد ان اعитеه الإقامة ودعاه السفر .

* رفسة من فرس

تركت فى جيبى شجبا

وعلمت القلب أن يحترس

كان أمل يحذر الناس قدر حبه لهم !

وكان يكره الشكوى ، والتعري والضعف ، ويمشق الكبرياء والجسارة
والفروسية .

لم يكن يخاف السلطة — كما ادعى البعض — بل كان يحذرها ولم
يستفد منها — كما ظن البعض — بل عاش نقيضا لها ، رافضا لممارستها
وأساليبها . وقد اعتقد — بعض المستضعفين — كما كان يسميهم أمل فى حياته ،
ان رثاءه ليوسف السباعى نوع من « الملق والتلق بأهداب الحكومة » —
ولكن الأمر غير ذلك ، فقد أحب أمل دنقل شخص يوسف السباعى وعارض
سياسته اثناء توليه الوزارة وهاجمه فى جريدة السفير البيروتية عندما
سأله الصحفي عن رايه فى الحياه الثقافية فأجاب أمل « ان وزارة الثقافة
مؤسسة عسكرية شأنها فى ذلك شأن جميع المؤسسات ، فكيف نطلب من
مؤسسة كهذه أن تعمل على دفع حركة الفكر الى الأمام » وعندما عاتبه
يوسف السباعى فى مبنى اتحاد الكتاب أجابه أمل أنه سوف يترك منظمة
التضامن حتى لا يؤثر ذلك على رايه ، فاحتضنه يوسف السباعى وقال له
« يا أمل أنت ابن لى .. وعندما أعاتبك لا يعنى ذلك أننى أهددك فى
هيشك ومستقبلك ! » .

أما قصيدة الرثاء .. فكانت باقة حب الى يوسف السباعى لأن قتله
لم يكن هملا ثوريا .. او وطنيا او فى خدمة القضية الفلسطينية.. فليس
يوسف السباعى صاحب القرار وليس يوسف السباعى هو الذى حال دون
تحرير فلسطين فقد قاموا باغتياله باسم فلسطين « ... ولم ترجع
فلسطين ! » أما قضية علاجه على نفقة الدولة ، فلم يكن علاجا بالمعنى
الحقيقى ، فقد صدر قرار رئيس الوزراء بالعلاج على نفقة الدولة — الدرجة

الثانية — وكان أمل يقيم بالدرجة الأولى وتحمل الفرق من ماله الخاص ، بل رفض عرضا كويتيا من أحد أصدقائه — وكنت أنا همزة الوصل في هذا الاتفاق — بالسفر الى أمريكا والمعالجة على نفقة الصديق الكويتي — ورفض أمل السفر أو تعاطى أية مبالغ من ذلك النوع — كما رفض عروض أصدقائه الذين رغبوا في المساهمة في علاجه .. ومات في سريره مرفوع الهامة .. غير مدين لأحد .

كان يأبى أن يتألم من مرضه .. وفي إحدى الليالي طلبت منه أن يصرخ بأعلى صوته وكان الوجد يفتك بخلاياه وأحشائه وابتنس لي قائلا « يجب أن تحمل عذابك وحدك ، لأن الصراخ يعنى دعوة الآخرين للمشاركة ! » .

كان يعتبر مرضه مسألة خاصة به ، وكان يتكلم في كل شيء إلا عن ذلك المرض اللعين — وكان يطرد كل الذين يغالون في اظهار مشاعر المطف نحوه ولم يكف عن السخرية لحظة واحدة — كان يسخر من المرض والضعف والخوف والموت ويتسائل :

فلماذا اذا مت ..

يأتى المعزون متشجين بشارات لون الحداد
هل لأن السواد .. هو لون النجاة من الموت
لون التمية ضد الزمن ..

ضد من .. ؟

ومتى القلب فى الخفقان اطمأن .

كما ظل يعيش عالمه الخارجى دونما اعتراف بالمرض ويضحك من الأطباء ويشير اليهم :

« أوهمنى .. بأن السرير سريرى !!
ترى هل نقلب فى سلة الفاكهة
لنرى كيف دب اليها العطن ! »
.. لم يكمل أمل دنقل هذه القصيدة !

كان ذلك فى شقته المفروشة فى وسط المدينة ، وكان صلاح عبد الصبور قد غادر الحياة ، اثر نوبة قلبية حادة ، ورات بعض فصائل اليمين الرجعى من كتاب السلطة وأرباع الموهوبين فى موته فرصة سائحة للانقضاض على الفنان بهجت عثمان والشاعر أمل دنقل اللذين عايشا لحظة الموت وراحوا يشنون حربا غير أخلاقية على أمل دنقل وصاحبه متهمين كليهما بقتل صلاح عبد الصبور (كذا) — حتى أن الذين هاجموا صلاح فى حياته ويكتبون — حتى الآن — الشعر العمودى رافضين الشعر الحديث ساهموا بنصيب وافر فى حملات التجريح — وراينا كاتبا مرتزقا يطالب بترك أمل دنقل يموت لأن الدولة لا يجب أن تنفق أموالها فى مثل هذه الأمور !

فى الوقت الذى كان أمل يعد مريثة حزينة لصديقه الشاعر الكبير وعندما سأله لماذا لا تكمل هذه القصيدة المريثة أجابنى .. « لقد أعددت قصيدة الطيور فى رثائه ، ولن أكتب اسمه عليها .. لأن حزننى عليه خاص بى وحدى ! » .

وراح يكتب بيد مرتعشة :

« الطيور مشردة في السموات
ليس لها أن تحط على الأرض
ليس لها غير أن تتقافها
فلوات الرياح » ..

كان أمل نبيلًا في حزنه .. صادقًا في حبه .. وصاحبًا لصاحبه .

وقبل موته بيوم واحد .. كنت بجوار سريريه ، وكان قد تغير تمامًا ،
وتسلل الشلل إلى نصفه السفلي ويجاهد أن يكمل مرثيته في الشاعر الكبير
محمود حسن اسماعيل وهي آخر ما كتب .. ودنوت بوجهي منه وسالته
كيف حالك يا أمل .. أجاب « ذهب الذين أحبهم وبقيت مثل السيف فردا ..
ولا أظن أنه قال شعرا بعد ذلك لأنه فارق الحياة بعد ساعات قليلة .

أحمد اسماعيل

✻ أحمد اسماعيل :

شاعر ، صحفي بجريدة الاهالي .

شعر :

وردة من دم المتنبي !

للشاعر اليمني الكبير عبد الله البردوني

كاد من شهرة اسمه لا يسمى
راميا أصله غبارا ورما
ناقشا نهجه على القلب وثما
أرضته حقيقة الموت حلما
ملحقا بالملوك والدرر وصما
والى الأعظم احتذى كل مظمى
والى سيف قرمط كان ينمى

البراكين أمه .. صار أما للبراكين ، لارادات عزما ..

لقرود يفنون ضما ولثما

اسمه «لا» .. من أين هذا المسمى؟
انه يمشق الخطورات جمما
حكما فوق حاكميه وخصما

قيل : همت به المنايا ، وهما
يمتطيه برقما ، ويبريه سهما
كالذى أرخت جديسا وطسما
أطلعت كل ربوة منه نجما
الندى باسمه الى الشمس أوما
أم ترى يرتضى نقاء وعدها

واحتيال الفنى من الفقر أقمى

من تلظى لموعه كاد يرمى
جاء من نفسه اليها وحيدا
حاملا عمره بكفيه رمحا
ارتضاها نبوة السيف طفلا
خالها ذاته لريح الفياق
بالمنايا أرضى المنايا ليحي
عسكر الجن والنبوءات فيه

كم الى كم تقنى الجيوش افتداء
ما اسم هذا الفلام يا ابن معاذ ؟

انه أخطر الصعاليك طرا
فيه صحت ادانة العمر ، أضحي
قيل : اردوه .. قيل : مات احتمالا

قيل : كان الردى لديه حصانا
الفرابات عنه قصت فصولا
أورق الحبر كالربى فى يديه
العناقيد قدت الكأس عنه
هل سيختار ثروة واتساخا
ليس يدري

للفقر وجه قمىء

ربما يرتخي مليا ، وحينما
منـدما يستحيل كل اختيار

ينحني كي يصيب كيفا وكما
سوف تختاره الضرورات حتما

ليت ان الفتى ، كما قيل ، صخر
هل سألوا فوق الهبات كميا
انصلوا خيله نضارا ، ليفنى
غير ذا الموت ابتفى ، من يرني
اعشق الموت ساخنا .. يحتسني
ارتعيه ، احسه في نيوبى
وجدوا القتل بالدنانير اخفى
ناعم الذبح ، لا يمي اى راء
يشترى مصرع النفوس الفوالى
يدخل المرء من يديه ، وينفى
يتبدى مبفى هنا ، ثم يبدو
يحمل السوق تحت ابطيه ، يمشى

لو بوسعى .. ما كنت لحما وعظما
جبروت الهبات اعلى واكـمى !
سيد الفقر تحت اذيال نـمى
غيره ، لم اجد لذا الموت طهما
فائرا .. احتسبه جمرا وفحما
يرتعنى .. احس نهشا وقضما
للنوايا .. امضى من السيف حسما
اين ادمى .. ولا يرى كيف اصمى
مثلما يشترى نبىذا ولحما
جسمه من اديمه ، وهو مغمى
معبرا هاهنا .. وبرجين ثما
بايمـا شاربـا نعيمـا ويتمـا

من تداجى يا ابن الحسين ؟

اداجسى
كم الى كم اقول ما لست اعنى
تقتضينى هذى الجذوع اقتلاعا
يبتدى يبتدى .. يدانى وصولا
هل يرى غير ما ترى مقلتهاه
في يديه لكل « سينيه » « جيم »
لا يريد الذى يوافيه ، يهوى
كل احبائه سيوف وخيل

اوجهـا تستحق ركلا ولطما
والى كم ابنى على الوهم وهما
اقتضـيها تلك المقاصير هـدما
ينتهى ينتهى ، ويدنو .. ولما
هل يسمى تورم الجوف شحما
وهو ينشـق بين ماذا وعمـا ؟
اعنف الاختيار .. اما ، واما
ووصـيفاته افـاع .. وحمى

يا ابنة الليل .. كيف جئت وعندى
الليالى كما علمت شكول
آه يا ابن الحسين .. ماذا ترجى
من حديث الرموز ترمى سيوفا
كيف تدمى ، ولا ترى لنجـيع
كان يهـمى النبات ، والفـيـث طـل
الآن الخصاة اضحوا ملوكا
هل اقول الزمان اضحى نذـيلا
هل اسمى حكم الندامى سقوطا
اين القى الخطورة البكر وحـدى
انا ابفى يا سيوف اقضى واهوى
شـاخ فى نعله الطريق ، وتبدو

من ضواري الزمان مليون دهما
لم تزدنى بها المرات علمـا
هل نثر النقود يرتد نظما ؟
عاريات ، فهل تحدث ظلما !
حـمـرة .. تنهى رفيـفا وشـما
فلماذا يجف ، والفـيـث أهـمى
زادت الحادـثات وازددن عـقـما
ربما قلت لى : متى كان شـمـا ؟
ربما قلت لى : متى كان فـخـما ؟
لست ارضى الحوادث الشـمـط اما
اسـمـها من سـهام كـافـور امضى
كل شـيـخوخة صـبـا مدلهـما

كلما انهار قاتل قام اخذى
هل ثقاءة الورى يموتون زعما
اين حتمية الزمان ..
لماذا
هل يجارى ، وفي حناياه نفس
سألت كل بلدة : انت ماذا ؟

غير كفى للكأس .. غير فؤداى
كيف يرجو اكواز بغداد نهر
كان اعلى من قاسيون جبيننا
للبراكين كان اما .. ايمسى
حلب يا حنين .. يا قلب تدعو
ابتغى ، اشتهى عالما سوى ذا
اين ارمى روحى وجسمى وابنى
خافض الصوت .. للمدا الفسمع
يا ابا الطيب اتشد ..
قل لغيرى !

كلهم ضربة ، فهذا قنّاع
الطريق الذى تخيرت ، ابدى
مت غما يادرب شيراز اوراق
وانفتح وردة الى الريح ، تفضى
اصبحت دون رجله الارض ، اضحى
هل يصافى ؟

شنتى وجوه التصافى
اين لاقى مودة غير افعى
اهله كل جذوة ، كل برق
تنمى كلها الاقاليم فيه
تحت اضلاعه «ظفار» و «رضوى»
يجتلى فى جماله « الكرخ » يرنو
التعاريف تجتليه ، وتفضى
كلهم ياكلونه ، وهو طاو
كلهم لا يرونه ، وهو لفتح
حاولوا حصره ، فاذكوا حصارا
جرب الموت محوه ، ذات يوم

كان يستخلف الذميم الانما
يا منايا .. كما يعيشون زعما

لا يرى للنحول اليوم حتما ؟
انفت ان تحل طيننا محمى

ما الذى تبتغى ؟ - اجل واسمى
لعبة فى بنان ليا ، والمى
قلبه وحده من البحر اطمى ؟
من نخيل العراق اجنى وانمى
لركام الرماد خالا وعمما
لا البى يا موطن القلب مهما ..
جمالا غير هذا . وغيرذا الحكم حكما
لى كما استطيب روحا وجسما
هل الاقى فدامة القتل فدما ؟

اتخذ حيلة ..

سلام ، ومما !

ذاك وجه سى تواريه حزما
وجه اتهامه ، اريد الاتما
من دى .. كى يرف من مات غما
عن عدو الجمام ، كيف استجما
دون اطراب برقه كل مرمى

للتعادى وجه ، وان كان جهما
هل تجلى ابتسامة غير شرما
كل قصر لقلبه وجه سلمى
ينمى حجمه ليزداد حجما
وعلى ظهره اثينا وروما ..
من تقاطيع وجهه « باب توما »
التساكير عنه ترتد كلمى
كلهم يشربونه ، وهو اظمى
تحت اجفانهم من الجمر احمى
فى حناياهمو يدمى ويدمى
والى اليوم يقتل الموت فهما

* القاها فى المهرجان الذى اقيم فى القاهرة احتفالا
بمضى نصف قرن على وفاة شوقي وهامك ،
من ١٦ الى ٢٢ اكتوبر ١٩٨٢

الأغنية المعاصرة جنس أدبي جديد

يجمع طبقات الشعب خارج مقولة العامية والفصحى



د . السعيد محمد بدوي

استمعت الى محاضرة القاها الدكتور احسان عباس بالجامعة الامريكية بالقاهرة في مارس الماضي ، تحدث فيها عن ظاهرة لاحظها في الادب العربي في جميع عصوره بصورة عامة . هذه الظاهرة هي انه ابدا لم يكن على مستوى الاحداث المصرية استجابة او تصويرا او تعبيرا : فانهيار دولة المسلمين والعرب في الاندلس ، وخروجهم المأسوي من اسبانيا كلها ، وهجوم التتار على بغداد وسقوط الخلافة من عليائها — هي ومثيلاتها احداث تاريخية كبرى لا نسمع لها الدوى الذي كان ينبغي ان يكون لها في الادب .

وفي الوقت الحاضر لا نرى لمأساة فلسطين ، ولا لكارثة ٦٧ ولا لمذابح لبنان ولا لغيرها من الفواجع الكبرى في الامة العربية ترجيعا مناسباً في اى من الاجناس الادبية من رواية او مسرحية او شعر او غيرها .

هذه الظاهرة التي لاحظها الدكتور احسان جديرة حقا بالتأمل ، خاصة اذا ما قارناها بما يحدث في مجتمعات اخرى حيث تؤدي الاحداث والفواجع الكبرى وما ينتج عنها من مماناة انسانية الى ازدهار الادب بصورة عامة . واقرب مثال على ذلك ما يحدث في ايرلندا الشمالية في الوقت الحاضر . فقد واكب الاحداث الدموية التي يعيشها شعبها الممزق ازدهار رائع في الادب . ولا يكاد يمر اسبوع دون أن تطالعنا الصفحات الادبية في جرائد الاحد البريطانية (مثل الصنداي تايمز والاويزرفر)

بالحديث عن مسرحية وأحيانا رواية لكتاب ناشئين من آيرلندا الشمالية ، ومعظمها يستوحى أحداثه من المأساة التي يعيشها الشعب هناك .

ثم قرأت في جريدة الشرق الأوسط (١٩٨٣/٤/٦) حديثا جرى مع الشاعر عبد الرحمن الابنودي أجاب فيه عن سؤال عن « مدى استجابة الشعر العامي لأحداث بيروت وصيف المهانة في ١٩٨٢ »

فقال : ... ليس من الحتمى ان تأخذ الاستجابة للأحداث شكل التعبير عنها ، فربما يكون الحدث اكبر من التعبير عنه . حدث مثل صبرا وشاتيلا من الممكن ان يلجئك تماما ، انت لا تعرف مبلغ المعاناة . اذا لم تكن قادرا على التعبير عن حدث مثل هذا بشكل كامل عليك ان تصمت في هذه الحالة . ثم الاستجابة لها اشكال عديدة . من الممكن ان تكتب قصيدة حب وتكون استجابة لحدث ، او تتحرك لعمل شيء ما وتحس بان هذ هو الحل العملى الذى تصنعه بديلا لقصيدة شعر . من ناحية اخرى عندما نلاحظ ان محمود درويش كتب فذلك لانه داخل الاتون (وليس لانه يكتب فصيحى) ، وفي اواخر الستينات انا الوحيد الذى كان يكتب عن السويس لانى كنت في قلب التجربة . . »

وقد رايت في الاجابة التى نسبت للشاعر الابنودي تأييدا للملاحظة الدكتور عباس وخاصة عندما يقرر انه من الممكن ان يكون الحدث اكبر من التعبير عنه . ومع ذلك فنظرا لاننى من الذين يكون احترامنا كبيرا للشاعر الابنودي ويقدرّون مواهبه فقد اعتقدت ان خطأ ما قد وقع في الحديث :

فاولا : نحن لا نستطيع ان نقبل ابدا ان حدثا ما يمكن ان يكون اكبر من التعبير الادبى عنه ، لان ذلك يعنى بالضرورة ان الادب (والشعر بصورة خاصة) لا ينتظر منه ان يعبر لدينا الا عن الاحداث الاقل خطرا .

وثانيا : ان استجابة « الشاعر » للحدث « بعمل شيء ما يحس بانه هو الحل العملى الذى يضعه بديلا لقصيدة شعر » اقل ما يوصف به انه استجابة غير شعرية (فهو كلا استجابة) وان كان الوصف الاكثر ملاءمة له انه خيانة لفنه واهانة له وهروب من المعركة .

وثالثا : ان الاستاذ الابنودي كانت له مواقف مشهودة أيام الازمات حين عاش مثلا خلال معركة ٦٧ بصفة شبه مستديمة في مبنى الاذاعة يكتب فيما يشبه الحمى العاطفية ليلحن كمال الطول وليغنى عبد الحليم حافظ : احلف بسماها ... ، انذار ... اضرب ... وغيرها من الاعمال التى خلدت هذه اللحظات كما لم تخلدها رواية او مسرحية .

وانا اعتقد ان الملاحظة التى ساقها الدكتور عباس صحيحة . اما اسباب وجود هذه الظاهرة في الماضى فترجع الى عوامل من اهمها نجاح بنى

امية على وجه الخصوص ، في عزل اهل الراى المستقل عن المشاركة في شئون الدولة الاسلامية وما تبع ذلك من انصراف الشعراء عموما (اصحاب الراى وموجهوه في العصر الجاهلى) عن الموضوعات الاساسية ، واحتفائهم بدلا عن ذلك بالمناسبات الصفري : ختان ابن امر ، وعكة المت بقاضى القضاة ، وفاة أم الخليفة ، وحتى فتح عمورية . واما اسبابها في الحاضر فترجع الى عوامل من اهمها تداعى بنیان الشعر العربى الاصيل تحت مطارق مستوردة من خارج الذوق العربى ، وفشل صور الشعر المستوردة في ملء الفراغ الذى خلفه الشعر العمودى وراءه ، ثم فشل الاجناس الادبية التى تعتمد في وصولها الى الجمهور على الكلمة المطبوعة (وخاصة الرواية والمسرحية المقروءة) والاجناس التى تعتمد على مستوى اجتماعى ودخل معقول (كالسرح) — فشل كل هذه الاجناس في اخذ مكان لائق بها في مجتمع « لا يفك الخط فيه » اكثر من ١٥ ٪ .

ومع ذلك فالمجتمع العربى والمصرى بالذات لم يجلس « واضعا يده على خده » في انتظار ان يحسم له النقاد مسألة التعبير عن ذاته . فقد واكب اضمحلال الاجناس الادبية التقليدية وزيادة غريبتها داخل المجتمع الهربى وبين صفوف الجمهور — صاحب ذلك دخول الشعب في المرحلة المعاصرة من معارك التحرر التى بدأت مع نهاية الحرب العالمية الثانية . وكان لابد من حدوث شيء .

وكما حدث في مراحل مشابهة من تاريخ الانسان على ظهر الارض ، ونظرا لقيام عوامل مساعدة في ذلك الوقت ظهر جنس ادبى جديد كان له من مقومات نابغة من روح العصر ومستمدة من وسائله ما جعله اكثر تعبيرا عن حياة الشعب واكثر قدرة على الاستجابة لمشاعره واكثر تفاعلا مع الواقع الذى يعيشه ، ذلك الجنس الجديد هو الاغنية المعاصرة .

ونسئ بالمعاصرة : الاغنية التى واكبت اختراع الترانزستور وازدهرت بازدهاره . فكما لم يكن من الممكن للرواية الحديثة ان تقوم وتزدهر جنسا ادبيا مستقلا في اى مكان من العالم بدون ازدهار المطبعة وانتشار الكلمة المقرؤة وانحسار الامية ، كذلك لم يكن للاغنية المعاصرة ان تنهض جنسا ادبيا ذا خصائص متميزة بدون الاذاعة عموما واختراع الترانزستور على وجه الخصوص . (في الواقع لم يقيم بعد الدور الثقيفى الاجتماعى الخطير الذى لعبه هذا الاختراع الساحر) .

ولابد من البداية ان نقرر ان الاغنية المعاصرة ليست القصيدة وليست الموال وليست الزجل وليست شعرا فصيحيا وليست شعرا عاميا ، ولكنها جنس شامل يضم كل هذا وزيادة . جنس يستخدم الكلمة على اطلاقها

(وبقطع النظر عن تصنيفها في قوائم اللغويين) متزاوجة مع **اللحن** ومعبرة عن **اللحظة** .

ما يمكن ان يفنى ، ما يمكن ان يلحن ، ما يمكن ان يقبل لفظه ، ما يمكن ان يعبر عن لحظة او فترة ويتفاعل معه الناس . ولا يهم في نهاية الامر من كتبه ولا لماذا كتبه ولا من اين جاء : من نزوة .. من توبة .. من هفوة ... من ضراعة ... من صبوة ... من صلاة ... من يأس ... من غضبة من ثورة ... من رفض ... المهم ان يخضع لذات المقاييس . وليحذف ما استعصى على الفناء او استعصى على اللحن او رفضه المقياس .

الاغنية المعاصرة ليست شيئا واحدا ، بل انها ليست شيئا أساسيا تسنده أشياء أخرى جانبية . ولكنها توليفة مختارة من عناصر ذات صفات معينة تتجمع وتتكامل من كلمات وإيقاع ونغمة ولحن وصوت وآلات موسيقية معينة وتعبّر عن اللحظة . وعلى قدر ائتلاف كل هذه العناصر ونجاحها في التعبير يكون نجاح الاغنية وتأثيرها .

ان الابنودى حينما كان يعيش في الاذاعة اثناء عدوان ٦٧ ويدون على الورق ما كان يجيش في صدور الملايين في العالم العربي لسم يكن يكتب شعرا (لا عاميا ولا نصيحا) ولكنه كان ينشد . كان ينشد وانه الى كمال الطويل ونبضه مع خفقات عبد الحليم حافظ كان يعبر بهم ويعبر لهم ويعبر معهم عن **اللحظة** .

والتعبير عن اللحظة (ابتداء من « السح الدح امبو » ووصولا الى « احنا جنودك يا بلدنا وحبنا ») من اخص خصائص الاغنية المعاصرة . ولهذا فنحن نستطيع ان نكتب بالاغنية تاريخا مفصلا لما جاشت به صدور الجماهير في الثلاثين عاما الماضية ، وما امتلأت به نفوسهم من عواطف واحلال وآمال : ما خاب منها وما تحقق ، رددت الاغنية شعار الثورة الاول :

الاتحاد ... والنظام ... والعمل ...

ووصفت لون العلم الجديد :

تتهادى وتتمخطر وجمالك بيزيد .

اسود وابيض واحمر رمز لعهد جديد

ونادت على جموع الفلاحين لكي يتجمعوا حول الراديو ليستمعوا الى

الصوت الجديد القادم من القاهرة :

عما الدوار عما الدوار راديو بلادنا يجيب اخبار

يا اللي في آعة اللي في خص اوم دي الساعة تمانية ونص

وخلت اللحظات الحاسمة في تاريخ الكفاح ضد العدوان الحربى :

يا هذه الدنيا اطللى واسمى
جيش الاعادى جاء يبنى مصرى
بالحق سوف اهده وبمدفى
فاذا فنت فسوف افنيه معى

**ووصفت روح التحفز التى كانت تعيشها الجماهير فى تلك السنين
الملوءة بالتوتر واستعداده للنضال من اجل تحقيق اهدافه :**

يا اهلا بالمبارك يا بخت من يشارك
بنارها فسيتبارك ونرجع منصورين

وتحدثت عن المؤتمرات الشعبية والاجتماعات التى كانت تعقد فى كل مكان :
شفت اجتماع سياسى كلماته نغم حماس
ولا فيشى على اده كراسى من كتر ما فيه ملايين

ومجبت حركات التعمير والاصلاح من زراعى واجتماعى :

يا صحرا لمهندس جى يسقيكي بعيون المي
والصخرة تتباع بريال والحجرة بريال واشوى

**ونادت على العرب واستلهمت التاريخ وتغنت بالمقدسات وتحدثت عن
الامجاد فى مصر والعالم العربى على السواء .**

والاغنية العربية فى تعبيرها عن اللحظة تؤدى دورا مختلفا تماما ،
عن الدور الذى تؤديه الاغنية فى الغرب . وقد يكون السبب فى ذلك راجعا
الى تاجع عاطفة العربى وقد يكون راجعا الى عدم كفاءة الكلمة المكتوبة فى
مجتمعا وقد يكون اشياء غير ذلك .

على ان الصفة الاساسية التى تميز الاغنية المعاصرة كجنس ادبى
فريد من نوعه وتعطيتها حيويتها الدافقة وشموليتها على التأثير هى انها
تقوم على ما يمكن ان نسميه هنا تعبيرية الامة مجتمعة ، فمقولة الفصحى
والعامية تلك التى فرقت بين ابناء المجتمع العربى الواحد واقامت السدود
النفسية والحضارية بينهم — تلك المقولة فى الاغنية غير ذات موضوع .

هل توقف احدا مرة ليفكر فى نوعية اللغة التى كتبت بها « مقارئة
الفنجان » ان كانت فصحى او عامية ؟

لقد ازاحت الاغنية المعاصرة فى تجاوبها مع الواقع العربى
حاجز الامة فجعلت حولها جماهير الشعب ، فارتفعت معهم الى
مستوى الحدث وخلدت بالتعبير الحقيقى عن مشاعرهم وبعبدا عن الافتعال
اللغوى اللحظات الحاسمة فى تاريخ الامة فاستطاعوا فى لحظة الرفض ان
يصيحوا معا وبلسان مشترك :

الله اكبر فوق كيد المعتدى والله للمظلوم خير مؤيد
انا باليقين وبالسلح سافندي بلدى ونور الحق يسطع فى يدى
قولوا مھى قولوا مھى الله اكبر الله اكبر
الله فوق المعتدى

هل هذا فصحى ام عاهية ؟

سؤال غير وارد .

لقد نجحت الاغنية المعاصرة وحدها ودون غيرها من الاجناس الادبية الاخرى (حتى المسرح) فى ان تصل الى كل طبقات الشعب وان تجمهم حولها وعلى قدم المساواة . وهذا انجاز يكاد يشبه المعجزة فى امة كانت نسبة الامية فيها حتى عهد قريب ٩٠ ٪ . ذلك انه (فيما عدا ترتيل القرآن الكريم ، وخطبة الجمعة والمدائح النبوية بالنسبة للفالية المسلمة) لم تتح لطبقات الشعب العربى على طول تاريخها ان تجتمع كلها حول عمل قومى واحد ، بكل ما يحمله هذا الحرمان من اغتراب وفرقة فكرية .

لم تكن المشكلة اساسا مشكلة الفصحى والعامية كما يصورونها (والاستمتاع العام بترتيل القرآن خير شاهد على ذلك) ، ولكنها كانت دائما ولا تزال مشكلة الامية ، ومعضلة النفاذ من خلال الكلمة المكتوبة . ومن المفارقات اننا كثيرا ما ننسى هذه الحقيقة : فنرى عبد الله النديم فى الماضى يفرد فى جريدته قسما خاصا يكتبه بالممامية « من اجل الاميين » ! بل نسمع واحدا من مقدمى برامج محو الامية فى التلفزيون يطلب من مستمى برنامجه ان « يكتبوا » له عن مشاكلهم وآرائهم !

ان « ولد الهدى » و « الاطلال » و « رباعيات الخيام » و « يا سماء الشرق » و « جبل التويات » وغيرها ، وغيرها لم تنشر الفصحى بين طبقات الشعب كما يحلو للبعض ان يقول . ذلك ان الجماهير المريضة قد تجاوزت معها لحظة سماعها دون انتظار لكى تتعلم شيئا من احد . وما قامت به هذه الاغاني ومثيلاتها بصورة اساسية هو انها رفضت دعوى امية اللسان لدى من كان نصيبهم فى الدنيا امية القلم . لقد تجاوزت الكلمة المطبوعة فوصلت مباشرة الى ضمير الامة .

واذا كانت الاغنية المعاصرة قد تجاوزت مقولة الفصحى والعامية فان من غير المفيد ، بل من الخطا المنهجى ، ان تقسم من حيث لفتها — كما حدث بالنسبة للشعر — الى فصيح وعامى فليس هناك تفريق على اساس اللفة لا فى الموضوعات ولا فى المطرب ولا فى المستمع ولا فى

الملحن ولا حتى فى المؤلف . فعبد الوهاب يقنى لشوقى فى النيل
من المامى :

النيل نجاشى	حليوه أسمر
عجب للونه	ذهب وممر
أرغولة فى أيده	يسبح لسيده
حياة بلدنا	يارب زيده

وام كلثوم تقنى فى النيل ولشوقى أيضا ولكن من الفصح هذه المرة :
من أى عهد فى القرى تتدفق وبأى كه فى المدائن تغدق

ومحمد عبد الوهاب يقنى أيضا فى النيل لمحمد حسن اسماعيل من
الفصح :

مسافر زاده الخيال	والسحر والعطر والظلال
ظمان والكاس فى يديه	والحب والفن والجمال
وكلها اغان يطلبها ويستمتع بها المصريون على قدم المساواة .	

بل ان تجاوز الاغنية لمقولة الفصحى والعامية وتجاهلها لما بينهما
من فروق قد وصل الى حد استخدامها لهذين اللونين فى الاغنية الواحدة
جنبنا الى جنب :

ذهب الليل طلع الفجر	والمصفور صو صو صو
شاف الأطة آل لها بسبس	آلت له نو نو نو نو

واستخدام الاغنية المعاصرة لاشكال التعبير العربى من فصح وعامى
على قدم المساواة قد ادى الى ظهور صفات لغوية جديدة بالتسجيل
والفحص :

فمثلا من الابواب النحوية الصعبة التى اختصت بها الكتب الازهرية
باب طالما تفاداه الاساتذة واستغلق فهمه على الطلاب هو ما يسمى باب
« التنازع فى العمل » . وتمثل له الكتب بـ « يحسنان ويسىء ابنك » .
ومن القرآن « آتونى افرغ عليه قطرا » . وقد استهدفت خطط الاصلاح
النحوى التى وضعتها لجان المجمع ووزارة التربية هذا الباب بالحذف .
ولا حاجة الى القول بأنه لا يدرس لتلاميذنا بحجة انه « معاذلات نحوية لا
تمثل اللغة المستعملة » . ومع ذلك فاننا نرى الاغنية المعاصرة تستخدم
نموذجاً رائعا من هذا التركيب الذى يفترض انه نادر وخاص بالفصحى
القديمة . تستخدمه الاغنية وبالله العامية فى مطلع اغنية من اقوى الاغانى
التي ظهرت فى العصر الحديث :

أنا حابنى وادى احنا بنينا السد العالى
يا استثمار وبايدنا بنينا السد المالى

وللاغنية المعاصرة باعتبارها جنسا ادبيا مستقلا — فوق ما سبق —
خصائص أخرى تميزها عن غيرها من الاجناس الادبية :

من هذه الخصائص استخدامها **للخطابية** تلك الصفة التعبيرية
التي يستخدمها كاتب المسرحية بحذر شديد والتي يتجنبها الاديب في الاجناس
الأخرى بصورة عامة . ذلك أن اتصال الاغنية المباشر بجموع الشعب
(وبدون تدخل من كلمة مطبوعة أو اخراج مسرحي) وتناولها كل قضاياها
بدون حدود يتيح لها من المواقف ما تصبح فيه الخطابية أحيانا أداة فنية
مؤثرة .

وفي أغنية « السد » بعد أن يتم الكوبليه الأول تتوقف الموسيقى
تماما ويكف عبد الحليم « ع » عن الغناء وينادي على الجمهور « ج » (متمثلا
في شخص الكورس) ويتحدث معهم بعبارات حماسية ذات إيقاع خطابي
ملتهب :

ع — اخواني !
ج — هيه !
ع — تسمحوا لى بكلمة ؟
ج — هيه !
ع — الحكاية مش حكاية السد .
حكاية الكهاح اللي ورا السد .
حكايتنا احنا .
حكاية شعب للزحف المقدس آم وسار
شعب زاحف خطوته تولع شرار
شعب زاحف وانكتب له الانتصار .

ع — تسمعوا الحكاية ؟
ج — بس الهام البداية .

وعند هذه النقطة تستأنف الموسيقى ويعود عبد الحليم للغناء مرة
أخرى .

ودور الكورس في الاغنية المعاصرة من العناصر ذات المفزى العميق :
ذلك أن الاغنية تقوم على التلاحم مع السامع ، بل والنطق بلسانه فهي
تدعى أن الشاعر التي تسرى فيها هي محصلة جماعية ولذلك فالمغنى يشارك
مستمعيه (وهم مثله وشعروا بشعوره) ويطلب منهم أن يرددوا أغنيته
(وأغنيته) ويتغنوا بها . ولذلك فشيوع الاغنية وانتشارها واعادة طلبها
والدندنة بها في الشارع وفي المطبخ وفي الحمام وعلى السلال ومن النوافذ
وفي الامسيات وفي العصاير دليل تجاوبها مع روح الجمهور ، والكورس
يمثل الجمهور بصفة غير مباشرة ، ويمثل تجاوبه مع المغنى : الجمهور الذي
سمع ووعى وتجاوب وردد وانتظم في روح الاغنية وعاشها .

ولا يتم أى من ذلك ، (أو بعبارة أصح نلاحظ أن النماذج الناجحة من
الاغاني لا يتم فيها أى من ذلك) بصورة عشوائية . بل نرى هناك خطة من
نوع ما لكيفية استخدام الكورس تحاول أن تتفق مع طبيعة الموضوع

أساسا ومع مدى اتساق كل ذلك مع العناصر الأخرى . وعلى قدر الوعى بهذه الدواعى والعناصر يكون نجاح استخدام عنصر الكورس .

مقدار استخدام الكورس فى الأغنية يتم — كما نلاحظ — بمقادير متفاوتة طبقا لدرجة تمثيل المشاركة الجماهيرية فى الأغنية وما تحمله هذه المشاركة من ممانى **الشعور الجمعى** (من عاطفى أو حماسى أو دينى ... الخ) :

فقد تكون المشاركة كلية فيما يسمى **بأغنية المجموعة** وهى التى تنطق فيها الجماهير بلسان واحد وتعبّر عن شعور صادر بطريقة تلقائية عفوية ودون قيادة أو ترديد لكلمات أحد . وأغنية « الله أكبر » ومناسبتها وموضوعها خير مثال على هذا النوع .

وقد يحدث أن يريد أحد المغنيين أن يقنى أغنية من هذه الأغانى التى من حقها أن يقنيتها الجمهور مجتمعا . وفى تلك الحالة يلجأ الملحن (بفضل أجهزة التسجيل الحديثة وما فيها من حيل فنية) — يلجأ الى مضاعفة صوت المغنى بحيث تسمعه الأذن وكأنه مجموعة كاملة . وأجمل مثال على هذا النوع رائحة عبد الحليم حافظ من كلمات أحمد شفيق كامل وتلحين كمال الطويل :

خللى السلاح صاحى صاحى صاحى
لو نامت الدنيا صحيت مع سلاحى
سلاحى فى أديا نهار وليل صاحى
ينادى يا ثوار ! عدونا غدار !
خللى السلاح السلاح صاحى .

والصورة الفالبة لمشاركة الكورس تقتصر على ترديد المطلع فقط . وأغراض هذه الطريقة متنوعة تبدأ من مجرد عمل « سنادة » لصوت ضعيف أو إعطاء المطرب فرصة التقاط أنفاسه وتصل الى تقوية الفكرة الرئيسية للأغنية مع كل إضافة يضيفها المغنى مع كويليه جديد .

ومن أحدى استخدامات الكورس تأثيرا ما يشبه الحوار الجماهيرى مع المطرب حول الفكرة لتنمية الشعور الجمعى بها :

ع — فاكرين لما الشعب اتفرب جوه فى بلده ؟
ك — آه فاكرين !
ع — والمحتل الفاصب ينعم فيها لوحده ؟
ك — موش ناسيين !

ولا يلزم أن يكون الموضوع فى هذا النوع وطنيا ، فاستخدامه فى أغنية « جميل وأسر » لمحمد قنديل (م) لا يقل جمالا :

م — جميل وأسر
ك — جميل وأسر
م — شغل البى ...
ك — بكام نظرة

م - تأول سكر ...

ك - أول احلى ...

م - من السكر ...

ك - متين مرة .

وكلما كان استخدام الكورس مبنيا على فكرة تتصل بموضوع الاغنية ويخدم اهدافها كلما كان اشد تأثيرا . واحسن ما وقع تحت ملاحظتى من هذا النوع اغنية القدس (زهرة المدائن) لفيروز . فهذه الاغنية لا تسرى فيها عاطفة واحدة كما هو المعتاد فى الاغاني . ولكنها تزدهم بالعواطف المتباينة التى عصفت بالشعب العربى عند سقوط القدس فى ايدى المعتدى الاسرائيلى : الصدمة ... اليأس ... الغضب ... الضراعة ... القهر ... الذكرى ... الابتهاال ... الحزن ... الاستمرار فى الكفاح ... ودور الكورس فى هذه الاغنية مدروس ومخطط له بطريقة تظهر هذه العواطف . فالكورس لا يردد مطلع الاغنية ، ولا يكرر ذات العبارة فى مواقع مختلفة ، ولكنه يتدخل مع كل نقلة من عاطفة الى عاطفة بعبارة صارخة بما تحس به الجماهير العربية :

.....

وتمسح الحزن عن المساجد

.....

وسقط المدل على المداخل

.....

الغضب الساطع آت وأنا كللى ايمان

.....

وسـيهزم وجهه القوة

.....

بأيدينا للقدس سلام

سـلام آت آت آت

تتضافر عناصر الاغنية جميعا من كلمات وصوت ولحن وآلة موسيقية وكورس وحتى ملابس ورقصات مصاحبة (فى حالة الاغنية المصورة) لخلق جو عام يسود الاغنية ويبعث فيها نوعا مهيئا من العواطف وعلى قدر نجاح عناصر الاغنية فى مساهمة هذه الروح العامة وتعزيزها يكون تأثيرها على السامع والامسك بعواطفه وبالتالي نجاح الاغنية . وقد يؤدى اختلال عنصر واحد - ولو كان جانبيا - الى تدمير انسجام الاغنية ، وفك شعور السامع من أسرها :

اغنية محمد عبد الوهاب (مين زيك عندى يا خضرة) التى غناها قبل الثورة على لسان جندي مصرى يودع حبيبته - هذه الاغنية فقدت تأثيرها لدى السامعين وتمرضت لهجوم مريير لمدمم انسجام الاداء الصوتى (شديد الرقة - كما قيل) مع ما يفترض فى الجندي من خشونة على الرغم من شاعرية الاغنية وانسانية التناول فيها .

اغنية « توب الفرخ » المذبذبة من كلمات مرسى جميل عزيز وغناء أحلام فقدت الكثير من سحرها لدى البعض بل ودخلت الى حيز الفكاهة لجرد ادخال عنصر الرجال في الكورس الذى كان عليه أن يردد :

فاضل يومين يا توب والبس لك الطرحة

حركات الجسم واليدين بالذات من أدق الأمور وأكثرها أهمية في الاغنية المصورة . وقد قال مرة أحد مديري الفرق الغنائية (لعله كان مدير فرقة البيتلز البريطانية الشهيرة) أن ما يفعله المغنى بيديه قد يضعف من انسجام الجمهور مع الاغنية . ويكفى أن نقارن بين « مسكة المنديل الشهيرة » لام كلثوم أثناء غنائها لقصيدة ولد الهدى (وغيرها من الاغاني في حفلاتها العامة بالطبع) وبين الحركات التى كان يقوم بها بيديه الاستاذ محمود ياسين أثناء القائه لهذه القصيدة بالذات في احتفال وزارة الثقافة بالعيد الخمسين لشوقى — يكفى أن نجرى هذه المقارنة لنرى قيمة هذا العنصر الذى قد يعد قليل الأهمية . وأنا اعترف أن اندياح ذراعى الاستاذ محمود ياسين في الهواء أثناء قراءته لمطلع القصيدة وما تحمله هذه الحركة من معنى لا ينسجم مع جو القصيدة قد أفسد على وعلى الكثيرين الاستمتاع بقراءته الجيدة لهذا النص الجيد . ويبدو أن أم كلثوم بما كان لها من حس غنائى وجماهيرى مرهف كانت على وعى كامل بهذه الناحية . ولعل « مسكة المنديل » كانت — الى جانب المعانى الأخرى التى تحملها — سدا لباب قد تاتى منه المشاكل .

أما الرقصات والمناظر التصويرية المصاحبة للاغاني في التلفزيون فأقل ما يقال في شأنها أن ما يقدم منها غير مدروس ولا يخدم الاغنية ، والكثير منها — وخاصة الرقصات — يشتت انتباه السامع ، بل ويضايقه في كثير من الاحيان .

والاغنية الناجحة قوة عاصفة . وفي المجتمعات غير القارئة بالذات يكون للتغنى (لا للاستدلال المنطقى أو العقلى) أثر هائل في توجيه الفكر والسلوك . وعند قيام ثورة ١٩٥٢ كان من مطالبها الأساسية بحث طبقات الشعب التى طال بها الرقاد (وخاصة فى الريف) من نومها ، ثم تجميعها مما فى وحدة عاطفية وفكرية منسقة ومتصلة بمركز التوجيه فى القاهرة . كان من الضرورى لبقاء الثورة وتأمين ظهرها أن يصل صوتها للجماهير وخاصة الـ ٩٠٪ ممن وقفت الامية حائلا بينهم وبين قراءة المنشير أو استيعاب البيانات أو التجاوب مع الكلمة المجردة .

وهكذا قام تعاون وثيق بين الثورة والاغنية منذ الوهلة الاولى . وعلى قدر ما خدمت الاغنية الثورة ومكنت لها فقد خدمت الثورة الاغنية ومكنت لسلطانها فى النفوس . وليس لدينا على قدر علمى دراسة عن مكانة الاغنية فى المجتمع المصرى ، ذلك أنه لم يجر — بكل أسف — أى مسح اجتماعى حتى الآن لتقييم دور الاغنية كعامل من عوامل التوجيه الشعبى أو لمهرفة مدى تعلق الناس بها . ومع ذلك فأننا نستطيع أن نكون فكرة عن مدى سلطانها على الجمهور إذا ما تذكرنا الازمة التى احاطت باغنية نجاة من كلمات نزار قباني ولحن محمد عبد الوهاب :

أبظن أنى لعبة بيديه أنا لا أفكر فى الرجوع اليه
اليوم عاد كأن شيئاً لم يكن وبراءة الاطفال فى عينيه
ليقول لى أنى رفيقة دربه وبأنى الحب الوحيد لديه

لقد حدث بعد اذاعة الاغنية مرات عديدة ، أن فوجىء الناس بالاذاعة المصرية تكف فجأة وبدون مقدمات عن اذاعتها . وقيل يومها ان نزار قباني قد أغضب الحكومة المصرية لسبب ما . ثم حدث ما لم يكن يتوقعه أحد على الإطلاق : تنبعت أجهزة الدولة المختصة الى وقوع نوع من الازمة لا عهد للبلاد به . « أزمة فنية » سرت فى طول البلاد وعرضها . وتبين « للمسئولين » أن اختفاء الاغنية قد أحدث وراءه « فراغاً » نتج عنه قيام « أزمة اقتصاد » ولكن لسلمة من نوع جديد هذه المرة . « سلمة لم تدرج فى قائمة السلع الأساسية ولا يتضمنها المخزون السلمى الاستراتيجى . « أزمة سمعية » — ان شئت — أقلقنا الجمهور وأخذت من الإقتصاد ما تأخذه ازمت اختفاء المواد التموينية من شاي وسكر وأرز .

ويبدو أن الامر بلغ من الخطورة حدا جعل المسئولين فى وزارة الاعلام — كما قيل يومها — يفكرون فى « دواء بديل » . جاء الجواب فى اغنية من ذات الملحن (عبد الوهاب) ولذات المطربة « نجاة » ومن ذات الجوبل وفى صورة قصيدة تحاول أن تحاكي فى رصانتها قصيدة نزار وتستخدم اللغة الفصحى أيضا (هل هذا من قبيل المصادفة !) وان كانت من كلمات كامل الشناوى :

لا تكذبى أنى رأيتكما معا ودعى البكاء فقد كرهت الادما
ماهون الدمع الجسور اذا جرى من عين كاذبة فأنكر وادعى
انى رأيتكما انى سمعتكما عيناك فى عينيه فى شفثيه
فى كفيه فى قدميه

كانت هذه فى رأى اروع ساعات الاغنية المعاصرة ، بل اروع ساعة فى تاريخ الآداب فى مصر على الإطلاق .

لقد صودرت فى الماضى والحاضر أعمال أدبية عديدة ، وأثار ذلك ردود فعل بين المثقفين . ولكن لم يحدث أبدا أن شمرت سلطات المصادرة — ولو فى حالة واحدة — بأنها قد خلقت فراغا نفسيا أو فكريا عليها أن تسده بصورة من الصور الا فى حالة الاغنية المعاصرة . . . ربيعة الثورة وصنيعتها ! لقد خرج فرنكشتاين على طاعة صانعه !

لقد تطورت الاغنية المعاصرة وشقت طريقها وأصبح لها مقوماتها الخاصة بها كجنس أدبى مستقل . وكانت المواصفات التى صيغ بها بديل اغنية نزار نوعا من الادراك التلقائى لهذه المقومات . هذه المقومات التى اكتسبتها بالمحاولة والخطا وبعيدا عن ملاحظة نقاد الادب وخارج اهتمامهم .

لقد كان هناك اتفاق صامت على ان الاغنية لا ترقى الى مستوى اهتمام النقاد ، ولعل هذا كان خيرا . فقد كان من الممكن أن يخضعوها منذ البداية لملاحظات صناعية مستوردة من مثل ما وجهوا به الشعر في العصر الحاضر . ومن يدري فربما كانوا قد نزعوا عنها ما أصبحت تتميز به من محلية وقسرة على التعبير المباشر عن روح الشعب وخصائصه الذاتية .

ومع ذلك فان كان في اهمال النقاد للاغنية في الماضي بعض الخير فانه ليس كذلك الآن . فقد أصبح من الضروري أن نكتشف من خلال الدراسة الجادة للنماذج الفاجحة والفاشلة على السواء المقومات الاساسية لهذا الجنس الادبي الجديد ، وأن نضع بين يدي المهتمين بالاغنية لفئة مشتركة يستطيعون أن يستخدموها عند الحديث عنها ، تماما كما يحدث بالنسبة للأجناس الادبية الاخرى .

لقد قرأت تحقيقا في جريدة المصور نشر في أوائل هذا العام ، للاستاذ بدوى شاهين عن ما يسمى « بالاسفاف والهبوط » في الاغنية المصرية ، واشترك فيه كثير من نجوم الغناء والتلحين والتأليف في مصر . وقد شعرت بعد قراءة التحقيق أنهم لا يجدون من المعايير النقدية الواضحة ما يجده نظراؤهم من المشتغلين بالأجناس الادبية الاخرى .

هل يمكن أن تستمر أقسام الادب وعلم النفس وعلم الاجتماع في كليات الآداب والاعلام بالجامعات المصرية في اغفال واحدة من أخطر أدوات توجيه الرأي التي شهدتها مصر والعالم العربي في العصر الحديث ؟

لقد كبرت الاغنية وشقت عصا الطاعة ورفضت ما فرضته أجهزة الرقابة الرسمية عليها — وعلى غيرها — من قيود ، فتجاوزت لجان الرقابة والاستماع في الاذاعة والتلفزيون ولجأت الى الاستديوهات وشركات الكاسيت الخاصة ، ولاذت بكباريات شارع الهرم والنوادي الليلية وأصبحت الآن الانتاج القولي الوحيد الذي يجد له طريقا الى الجمهور دون رقابة من احد . وهذه علامة قوة — في رأيي — لا علامة ضعف وانحدار كما قرر كبار المشتغلين بهذا الفن في تحقيق المصور المشار اليه .

ان مصر بالذات مدينة للاغنية المعاصرة بالكثير . فقد أتاحت الاغنية لهذه الامة التي فرققتها الامة طبقات وطوائف فكرية — أتاحت لها ان تغنى مما في أحلك اللحظات . ان الامة التي تغنى مما تبقى مما بقي الغناء .

القاهرة — دكتور السعيد محمد بدوى

* الحلقة القادمة : دور الكلمة في الاغنية المعاصرة .

الثعلب !

فخرى لبيب

السيارة تمخر بحر الرمال . تجتاز أمواج الكثبان . تجر خلفها ذبلاً من غبار أصفر . اجلس داخلها مكدوداً ، استند الى شاكوشى الجيولوجى ، احاول منع نفسى من ارتجاج لا مهرب منه ، فالصحراء بلا استواء . من بعيد يبدو ذلك البريق اللامع المتماوج ، سرايا يتلوه سرايا فسراب . خيام المعسكر بقع بيضاء ، سقطت فى ذاك البحر الرملى اللانهائى .

الشمس توسطت . تربعت فى موضوع الواثق المتمكن ، ترشقنا بسهام من أشعتها النارية . الخيمة مصيدة ، تشوينا فى صمت وتأنى . اختزنت ما شاعت وما استطاعت من حرارة ، منذ أشرقت « الفزالة من مكنها » . انزع ملابسى ، اتعري ، اغتسل فى تراب استقر فى نعومة لزجة فوق الجسد . العرق ينثال ، يتبخر ، أحس الضيق حتى الاختناق . الذباب الصحراوى نطى الصفات ، أزيحه فترتد يلتصق بالجلد من جديد .

الطعام ساخن دون موقد ، محشو بالرمال رغماً عنا . أكل قسراً دون رغبة . أحس الامتلاء دون شبع ، استلقى على سرير دون أن انام . استحم فى عرقى دون ارادة .

الغروب ونسمات خجلى تنهاوى . اقرأ خطاب زوجتى للمرة الخامسة ، « زوجى العزيز ... حاولت أن أوفق بين ما اتفقنا عليه وما لدينا .. » . لا جدوى . نحن نبيع أيام حياتنا بأبخس الاثمان . كل هذا الجهد ، والجزرة المطلقة أمام الحمار مازالت تسبقه .

يبدو موقع العمل متواصلا بصورة فظة . امتزجت طبقات من رمال وطفلات وجبس وحصى واختلطت . بدت الطبيعة ، كأنها ناعت بما حملت ، فالقت بأثقالها في هذا المكان ، دون ضابط أو رابط .

قررنا أن نخرج مع الفجر . نكسب في اليوم بعضا من طراوته ، مع الشروق وصلنا قرب الموقع . فجأة ، انطلق أمام السيارة ثعلب رمادى اللون . كان سميئا فخيما . خيل الى أنه أضخم ما رأيت من الثعالب . قلت للسائق ، أسرع ، لاحقه ، لابد أن نثاله . أطلق السائق نفير السيارة مدويا . داس الوقود بقدمه ، فاندفعت السيارة . أسرع الثعلب . المسافة بيننا وبينه لا تزيد عن عشرة أمتار . أمسكت السيارة من داخلها ، كأنى أدفعها . السائق يزيد السرعة ، والثعلب أيضا . حمى المطاردة تستولى علينا جميعا . يجب أن نمسكه . اقتربنا من تل رملى ، استدار الثعلب فجأة . لف ليتخذ الاتجاه المضاد . هذا السائق من سرعته . بدأ يستعد للاستداره أيضا . الثعلب يلهث ، يقف ليلتقط انفاسه . شطح بى الخيال . تجسد حيا أمامى . فرو رائع لزوجتى . هدية تسعدها . ثعلب بأكمله . كل هذا الجمال سوف يصبح ملكا لها . لن يفلت . يجب الا يفلت . عادت المطاردة . انطلق الثعلب مرة أخرى . زاد السائق سرعته ، اربعون ، ستون ، والثعلب أيضا . ضاقت المسافة ثم عادت كما كانت . ثمانون . اقتربت السيارة حتى كادت تلامسه . بدا كأنها هو مربوط اليها ، يجرها . أطلق السائق النفير كالطلقات . حاول الثعلب الاسراع . اوشكت المباراة على ختامها . ليس مهما أن ندهسه . لن يصيب ذلك فراءه بالضرر . أكاد اسمع شهقاته اللاهثة . لحظات النهاية تتداعى . أحس سعادة جارفة . أمل ما سوف يتحقق .

فجأة ، اختفى الثعلب في باطن الارض . تلاشى تاركا سحابة غبار . كيف حدث ذلك ؟ أكاد لا أصدق ما أراه . اوقف السائق السيارة عاد الى الخلف . كان المكان حيث بدأ سباق الموت ذاك . بضع شجيرات ، وفتحات تنخر بطن الارض . هنا منزله ، جحره ومأواه . أسرع والعمال بالمعاول نحيط به . قلت ، سدوا كل المنافذ ، ماعدا واحدا . تذكرت كل ما تعلمناه أيام الصبا نشعل نارا أمام المداخل الا مهربا ، نكنم أمامه في انتظاره . معول واحد وينتهى الامر ، لن يفلت هكذا . كدت المس شعره الناعم اللامع . اكوام الحطب اعدت ، والنار اشعلت . دفننا الدخان من الفتحات . لن يلبث أن يخرج ، لن ينجو بجلده . الموت يتسرب الى أسفل . الموت يكمن متربصا من أعلى . الوقت يمر . حماسنا يبرد ، والشمس تشتعل . العمال ينظرون نحوى ، وقد خابت خطتى . قلت لابد من خروجه . قال احدهم ، اوموته . هذا الدخان يقتل جملا . جرجرنا هزيمتنا الى السيارة .

فجر اليوم التالي ، اتجهنا كالمعتاد الى موقع العمل . آمل الا يكون
الثعلب قد اختنق . سنكون اليوم أحوط من الامس . ساضع الرجال حول
مأواه . لن يخدعنا ثانية . لن يختفى فى بطن الارض مرة أخرى سوف تكون
المركبة متكافئة .

عندما اقتربنا من مكمنه ، قال السائق ، انى اراه هناك ، راقدا فى
نفس المكان ، قلت ، اقف هنا ، ولينزل بعض الرجال . احيطوا بجحره على
مهل ودون جلبه قال احدهم واثقا ، لا تخش شيئا . لن يشمنا أو يسمعنا ،
فالرياح فى اتجاهنا .

تلصصت السيارة . دنونا ، اندفعنا نحوه فى قوة ، والنفير يدوى .
اطلق سيقانه دون أن ينظر تجاهنا عادت المطاردة وازداد الامل .
المفاجأة اذهلته فافقدته اتزاناه . حدث نفس ما حدث بالامس ! استدار ،
الا انه رأى الرجال رابضين حول داره ، فى انتظاره . عاد مرة أخرى ينطلق
الى الامام . احسست فيه بالشماتة . لن يكر بنا وقد حاصرناه . اندفع
نحو التل الرملى . ! اندفعنا وراءه فى عزم واصرار .

بدت السيارة وكأن هناك من يمسكها من الخلف . العجلات تدور فى
عنف وهى واقفة ، الاتربة حولنا ، كأننا فى دوامة . وقعنا فى مصيدة الرمال .
غاصت السيارة حتى النخاع . كل شيء توقف . غادرنا اماكننا وقد تبخرت
مننا الآمال . رأيته هناك أعلى التل ، واقفا يلمع فى ضوء الشمس . كان
ينظر البنا دون عجلة . بدأت العمال فى اخراج السيارة . عندما انتهينا ، وقد
غمرنا احساس بالاخفاق ، نظرت الى قمة التل . لم يكن الفراء هناك ،
فقط لمان رمال تتوج كالماء .

فخرى لبيب

✻ فخرى لبيب

جيولوجى ومترجم وقصاص ، نشر اعماله الاولى فى جريدة المساء ،
استلهم قصصه من تجربة طويلة فى مسح جيولوجى لمناطق شاسعة من مصر .
عضو اللجنة المركزية لحزب التجمع الوطنى التقدمى الوحدوى .

بعض الحقائق عن مصر وحضارة المتوسط-



د. ليلى عنان

انمقد مؤخرا بمدينة « هامبورج » بالمانيا ، واثناء شهر أبريل بالتحديد ، ندوة لحوار الحضارتين ، العربية والاوربية . تدخل هذه الندوة الثقافية ، فى نطاق محاولات ايجاد رؤية صحيحة لكل من شاطئى البحر المتوسط للآخر ، الشمالى منه والجنوبى ، حتى يستطيع كل منهما فهم الآخر ، وتبادل الحوار الصادق والمثمر لكل من الطرفين .

تأتى هذه المحاولة ، وما تتضمنه من اعتراف لكل من شقى البحر المتوسط بالآخر ، باختلافاته وخصوصياته ، بل وبرفضه سيطرة أحدهما على الآخر ، سواء كان ذلك فى الماضى بصورة عسكرية ، أو فى الحاضر ، بصورة ثقافية أو اقتصادية ، تأتى هذه المحاولة ، بينما نجد بعض مثقفينا يتحدثون عن « حضارة البحر المتوسط » ، ولا يرون لمصر انتماء آخر أو اطارا آخر ، خارج حدود هذه « الحضارة » . وتجد هذه الدعوة تشجيما كبيرا من مثقفين غربيين ، يحضرون الينا للمحاضرة فى الموضوع ، وكأن الهدف هو اقناعنا بفكرة لا تجد ، حتى فى بلادهم ، من الاسس ما يعضدها . وينبغى ان نفهم طبعها ما يميز هذه « الحضارة » عن غيرها من حضارات ، مثل الحضارة الاوربية ، أو الصينية ، أو الامريكية . ونكون على بينة بكل ما تستند اليه من مقومات ثقافية وتاريخية ، هى ، فى الحقيقة ، الواقع البدائى ، والاولى ، الذى يفضح الكاذب والمدعى . وما دامت الفكرة تربطنا بالغرب ، وما دام من يحاضر عنها — مثل المؤلف الانجليزى لورانس داريل — من الغرب ، فلنلجأ للمنهج الغربى لدراسة فكرة « حضارة البحر الابيض المتوسط » ولن نلجأ — ليطمئن محبو العلم والثقافة الغربية — الا الى معلومات مستقاه من مكتب — غربية — ولنذكر ، لنزيدهم اطمئنانا ، قصة من أشهر قصص بداية عصر التنوير فى فرنسا ، ومن اكثرها دلالة وعمقا .

قصة « الضرس الذهب » « لفونتيل » Fontenelle (١٦٥٧ - ١٧٥٧) .

وكانت فكرة الاسترشاد بالواقع لتفنيد اكاذيب الاساطير قد بدأت تظهر بين مفكرى نهاية القرن السابع عشر . كانت هذه الفكرة جزءا من التيار الجديد للفكر الغربى ، الذى بنى على اساسها نهضته الحديثة وكل ما شاهده العالم من ازدهار فى العلوم بعد ذلك ، ساعدته على السيطرة على كل القارات .

والقصة تحكى انتشار خبر طفل بذغ له ضرس من الذهب . فتنافس العلماء فى شرح الظاهرة ، وتعددت المؤلفات فى هذا الشأن ، وهاجت وماجت الاوساط العلمية عندما رد فلان من كبار الفلاسفة على علان من كبار العلماء ، وقرعت الحجج وتبارزت الاقلام ، وقد سال من الحبر واستهلك من الورق ، للهجوم أو الدفاع عن هذه الظاهرة ، ما يكون مكتبة بكاملها . واذ بطبيب مغمور يذهب الى الطفل ويفتح فمه ، ويكتشف أن للطفل ضرسا طبيعيا غلفه أهله بقشرة رقيقة من الذهب ... وانتهى الموضوع ..

.. وبدا موضوعنا ، نحن ، موضوع (حضارة البحر الابيض المتوسط)

التي يقول البعض أننا ننتمى اليها . والحق يقال أننا شاهدا آثارا للحضارة الفرعونية ، وعرفنا الحضارة اليونانية ، وسمعنا بازدهار الحضارة الرومانية ، وباختفاء الحضارة القرطجية ، وبظهور حضارة عربية اندلسية .. أما حضارة « البحر المتوسط » ، فماذا تعنى بالضبط ، وعلى أى حقائق أو وقائع أو حتى آثار يستند المدافعون عنها لاثبات وجودها ، ولنبدأ مثل الطبيب المغمور فى قصة « الضرس الذهب » ، ولنبدأ بكلمة « حضارة » نفسها . ولنتعرف على الاقل على المقومات الاساسية للكلمة . ومعناها بالعربية : « الإقامة فى الحضر » ، أى فى المدينة أو القرى أو الريف . وتعنى أيضا : « مظاهر الرقى العلمى والفنى والادبى والاجتماعى » (المعجم الوسيط) . والكلمة الفرنسية Civilisation مشتقة ، هى أيضا ، من الكلمة اللاتينية « مدينة » ، واخذت معناها فى القرن الثامن عشر مع « فولتير » ، الذى حاول دراسة وتاريخ قصة « حضارة » البشر . والكلمة يدخل فيها معنى « التقدم » و « مجموع الطبائع المشتركة للمجتمعات البشرية الأكثر تطورا » . كذلك « مجموع الظواهر الاجتماعية ذات الطابع الدينى ، والاخلاقي والتقنى ، التى يشترك فيها أعضاء مجتمع كبير ، أو مجموعة من المجتمعات » .

ومن البديهي أن الكلمة اكبر من أن تحصر فى تعريف بذاته ، ولكل مفكر أن يضع فيها ، وهو يستعملها ، ما يراه ملائما لفكره ، وما يعينه بكلمة « تقدم » أو « تطوير » ولسنا بصدد تعريف جديد للكلمة ، ولكننا نحاول جاهدين ، فقط ، حصر ما يقصده بعض المثقفين ، عندما يضعون سكان واحة سيوه مثلا ، وسكان جبال اسبانيا ، فى إطار حضارى واحد خاص بالبحر الابيض المتوسط .

وان كان هذا المفهوم لا ينطبق على عصرنا الحاضر ، بصورة فجأة تكاد تجعل الفكرة مجرد وهم ، فقد تكون حقيقة تاريخية كان لها يوم مجد

في الماضي . وقد بدأ تاريخ مصر منذ أكثر من خمسين قرناً ، فهل كان بينها عصر اشتركت نبيه مجتمعات البلاد التي تطل على البحر الابيض المتوسط — ومن بينها مصر — في ظواهرها الاجتماعية ، سواء كانت هذه الظواهر « ذات طابع ديني أو اخلاقي أو علمي أو تقني » ؟

نلاحظ طبعا أن القاموس الفرنسي الذي أخذنا منه تعريف كلمة « حضارة » (وهو قاموس Grand Roperi الشهير جداً) ، لم يذكر كلمة « سياسي » وسط مظاهر مقومات الحضارة الواحدة . ولكن كلمة « اشتراك في المظاهر » ، تعني على الأقل ، نوعاً من « الوحدة » في التصرف ، سواء كان ذلك على المستوى المادي واليومي ، أو على المستوى الثقافي والعلمي .

ولنبداً مرة أخرى ، من البداية ، ونسائل ، كيف يكون لحوض بحر به أكثر من عشر بلاد مختلفة ، حضارة واحدة ، وساكن المدينة يختلف عن ساكن الريف فما بالك ساكن الصحراء وساكن الجبال ، أو ساكن الوادي وساكن الشاطئ ، والمعروف أن للبيئة الجغرافية دورها في تكوين « حضارة » ذاتية . الاختلاف كبير بين كل منطقة والأخرى ، فأي تشابه بين بلدان الشمال الجبلية وبلدان الجنوب الصحراوية ، ناهيك عن سكان شرق البحر الذين تجد عندهم كلا من الجبال والصحاري !

أيا كان ، فالتاريخ في صفحات الكتب ، نبحث فيه عن لحظة ، ارتبطت فيها هذه الأماكن المختلفة بعضها ببعض ، ولو بصورة زائفة — فالنظرة السريعة لا تشير في أول الأمر ، إلا إلى حروب طاحنة ، ينزل فيها أهل الشمال نازين على أهل الجنوب كثيراً ، ويطلع فيها أهل الجنوب على أهل الشمال قليلاً . وفجأة ، تتجمد الرؤية وقد توقف شريط الأحداث المتلاحقة ، عند لحظة بعينها ، كانت كل المناطق ، حول البحر الابيض المتوسط ، تسجد فيها لاله واحد ، يحرس صورته جند مدججون بالسلاح . والصورة ، صورة امبراطور روما التي هزمت واحتلت كل شواطئ البحر المتوسط ، شماله وجنوبه ، شرقه وغربه ، ولمدة تقارب السبعة قرون .

هناك اذا لحظة اجتمعت فيها كل هذه البلاد حول اله واحد ، وكانت مصر من بينها . فهل شاركت مصر باقى البلدان في « حضارة واحدة » ، عندما كان البحر المتوسط وحده سياسية يجمعها نفس الحكم العسكري والاداري . . ان كان الحكم العسكري والاداري ، كافياً لخلق « حضارة » واحدة ؟

سنفترض أن حضارة روما كانت حضارة هذه البلاد أثناء استعمارها . . . فما كان الحال بالنسبة لمصر ؟ فلنحاول معرفة حقيقة العلاقة ، بين مصر ومستعمرها ، الرومان ، وعلاقتها بحضارتهم ، أثناء احتلالهم لها . كيف بدأت ، وكيف انتهت .

ولكن ، هل كانت روما هي البلد الوحيد على شاطئ البحر ، الذي أرسل إلى مصر قائداً يعبد على أنه اله ؟ فلنعد إلى الوراء ، وما أسهل قراءة ما سجله الاولون ، والبحث فيه عما يؤكد — أو يفند — ادعاءات السياسيين أو المنتقمين . . أو الحاليين .

يقول تاريخ العالم ان البحر الابيض يتوسط بلادا كثيرة من قديم الزمان، كانت بعضها ، كمصر ، دولا قائمة بذاتها ، وكان اغلبها — كالجزر اليونانية — دويلات تقوم حول — مدينة مثل أثينا — وقد غير الزمن في الكثير من هذه البلدان التي لا تعرف البحر المتوسط الا كحدود شمالية لها ، او كحدود جنوبية . وعاش سكان شواطئ البحر قرونا طويلة لا يعرفون الا السفن الصغيرة ، التي تجعل الانتقال من جزيرة يونانية الى الاخرى ، ملحمة يتغنى بها الشعراء ، وأشهر هذه الملاحم طبعا ، أسطورة « جازون » و « اوديسية » عوليس . . بينما روت لنا جدران المعابد الفرعونية جبروت الملاحه المصرية في تنقلاتها من شواطئ مصر الى شواطئ فنيقيا . وقد حكى الاساطير الدينية من قبل ، كيف ذهبت ايزيس الى هناك تبحث عن جثة زوجها ، وكأنها ذهبت الى نهاية عالم لا يقدر على الذهاب اليه والعودة منه ، الا الهة عاشقة وفيه . كانت اذا كل من هذه البلاد ، لها في عزلتها ، طابعها الخاص الذى تفرد به بعيدا عن البلاد الاخرى . . . ولاذكر ، في هذا العالم ، للجانب الغربى للبحر .

ولو خرجنا من عالم الاساطير ، وعدنا الى تاريخ الواقع المؤكد ، وبدأنا فى دراسة ما مر من اخطار على هذه الواحة الافريقية المسماه — من بعد الفتح العربى — بمصر ، رأينا الحروب والاتصالات المستمرة والمثمرة ، على مر السنين ، بالجيران الافارقة — من ليبيا ونوبيين — وبالجيران الآسيويين — من حثيين وأشوريين — وما أطول الحدود المشتركة مع هاتين القارتين . . . وما أصغر الحدود الشمالية اذا ما قورنت بها ! ولكن نجم الحضارة الفرعونية بدأ فى الافول منذ الاسرة الواحدة والعشرين — أى فى القرن العاشر قبل الميلاد — وقد نرى فى اعادة دفن واخفاء مومياءات فراعنة الماضى اعترافا من الكهنة ، بضعف الدولة فى حماية ائمن ما لديها من كنوز الماضى ، وآثار خلقها الفنى والحضارى . وقد دأب بالفعل ، فراعنة ما بعد هذا العصر ، على الاستيلاء على ما خلفه الماضى من كنوز ، لتوظيفه من جديد ، بدلا من خلق الجديد، ونحت التماثيل . وقد يكون تزويج ابنه فرعون لملك غير مصرى ، لأول مرة فى تاريخ الفراعنة ، من علامات ما وصلت اليه الدولة من تفكك فى الحفاظ على تراثها ، والاعتراف بأفول نجمها . وكان بالفعل اظهر دليل على ضعفها ما تم من غزو آشورى على البلاد ، بعد ذلك مباشرة

وتبدأ اذاك أول علاقات مع اليونانيين النازحين من الشمال سواء كانوا قراصنة يغيرون على الشواطئ ، او مهاجرين يبحثون عن الرزق بعد ان ضاقت بلادهم بأعدادهم المتزايدة . وكان فرعون يكون منهم فرقا مرتزقة يضمها الى فرق المرتزقة الليبيين فى جيشه ، للدفاع عن حدود مصر الصحراوية ، وحدود الدلتا بالذات . يحدث هذا فى القرن السابع قبل الميلاد . . . أى بثلاثة قرون قبل وصول الاسكندر الاكبر الى مصر . وكانت تجارة القمح والهجرة البشرية من اهم عناصر التعامل ، بين الملكة الفرعونية والجزر اليونانية ، على اختلاف سكانها وحكامها . وقد لعب الجند اليونانيون دورا مرموقا فيما دار من حروب بعد ذلك ، بل وفى الحروب الاهلية بالذات .

كان رد الفعل التقليدى الطبيعى للمصريين ، ازاء هذا الغزو البشرى الاجنبى ، استياءا يترجم بتمسك المصريين بكل ما ورثوه من حضارة الماضى — فيحاولون احياء آثار الماضى المجيد للتاريخ الفرعونى القديم ، والعودة الى ما كانت عليه الدولة القديمة « من تقاليد » ، ترجع الى القرن العشرين قبل الميلاد ، اى العودة الى ما كانت عليه الحياة من ثلاث عشر قرنا قبلهم ! وهكذا ، تحول الاله « ست » الى اله للاراضى القريبة على وادى النيل ، وحرمت عبادته ، بينما اخذ الاهالى فى بناء المعابد على نفقتهم الخاصة . كان كل هذا تأكيدا لانتمائهم الى هذه الارض بالذات ، ورفضاً لما يمكن ان يستجد على يدى المهاجرين اليونانيين . كان على الفراعنة مراعاة هذا الشعور الجديد ، وهم فى نفس الوقت فى حاجة ملحة الى مرتزقة يحضرون اليهم من بلاد الغرب . . واليونان بالذات .

كان بعد ذلك الغزو ، ثم الحكم الفارسى ، ومحاولة امير لىبى الثورة عليه بمساعدة قوات يونانية ، عرف وادى النيل بعدها نصف قرن من الاستقلال والرخاء والامان ، قبل ان يسقط مرة اخرى فريسة الغزو الفارسى المدمر . كانت ضراوة الهجوم متوحشة ، حتى يحل اليأس بالاهاالى ، ولا يفكر مصرى واحد فى الثورة على الحكم الاجنبى بعد ذلك .

ولكن هزيمة الفرس امام قوات الاسكندر الاكبر ، جعلت منه المتصرف المطلق فى كل الممتلكات الفارسية ، وكانت مصر جزءا منها .

ولكن الاسكندر دخل مصر على انه ابن الاله « آمون » ، فاعتبره المصريون ، بتتويجه فرعوناً عليهم ، مخلص مصر من استعمار فارسى مخرب ، دام عشر سنوات بلا هوادة . وهكذا دخلت مصر دائرة العالم اليونانى ، بتتويج ملك مقدونى فرعوناً عليها ، بعد ان عاش فيها اليونانيون لمدة ثلاثة قرون ، كان لهم فيها مركزا كبيرا ، هو مدينة « نوكراتيس » ، ودون ان ينظر اليهم المصريون الا نظرتهم الى اجنبى ينزل ضيفا بأراضيهم . بأراضيهم .

وبدأت علاقة مصر بالحضارة الاغريقية ، علاقة زائفة ، اذ انشأت مدينة جديدة أصبحت مركزا للوجود اليونانى فى مصر ، ينافس « نوكراتيس » ، ولم تلتحم هذه الحضارة بالمصريين ، لان فرعونها الجديد جعل من مدينة « الاسكندرية » ، عاصمة لواد بعيد ، به كل عواصمه السابقة ، بمعابدها العتيقة وتاريخها الوطنى القديم .

ورث « بطليموس » من الاسكندر ، صفته كفرعون ، وبالتالى ، ورث ايضا الالهية المرتبطة بالجالس على عرش مصر . اى انه قام بدور الحاكم المصرى كما كان اسلافه يقومون به ، وباحترام كل التقاليد المرتبطة بهذا المنصب ، حتى لقد كانت كل ادارته وكل رجاله من اليونانيين . نرى ان الازدواجية بدأت على يد الاسكندر نفسه ، الذى توج فرعوناً على حسب التقاليد المحلية ، واعترف به ابنا للاله آمون . . ولكنه انشأ مدينة خاصة به ، ولم يغير شيئاً طبعاً من سلوكه المقدونى . وهذا ما فعله البطالسة ، ولو انهم دأبوا على الزواج من اخواتهم حسب التقاليد الفرعونية القديمة ، وكان بطليموس الثانى اول من أعاد هذا التقليد . ولكنه اول من

احضر أيضا العديد من الفلاسفة والعلماء والكتاب اليونانيين ، في نفس الوقت ، لمدينة الاسكندرية ، فبدأت الشهرة العلمية اليونانية للمدينة في عصره ، وقد أصبحت مكتبتها من أهم عناصر اجتذاب المثقفين . . اليونانيين ، ومن أهم الدلائل على أن حياة الوادي وسكانه ، بل ومثقفيه ، كانت تعيش بعيدا عن هذه « المكتبة » ، أن كل ما بنى في هذا العصر — وحتى موت الملكة كليوباترا السابقة آخر البطالسة وآخر فراعنة مصر — لم يقدم الجديد في فن المعمار أو النحت ، وانما كان فنا مصريا اميناً — ونكاد نقول محنطا لما سبق وأنشأه الفن الفرعوني من قبل . وخير مثال على قولنا هذا ، معبد « ادفو » الذي بنى في القرن الثالث قبل الميلاد ، وهو لا يزال في حالة ممتازة ، لا نرى فيه اشارة واحدة أو خطأ واحدا ، يدل على تأثير جديد أو غريب بالنسبة لما سبقه من معابد ، ونفس الملاحظة تنطبق على معبد « منفرة » ، الذي طورته كليوباترا بعد ذلك بثلاثة قرون من الحكم البطلسي ، وثلاثة قرون من الاشعاع « الهليني » لمدرسة الاسكندر الفلسفية والعلمية . لا تنطق حجر من احجاره ولا نقش من نقوشه بفن جديد أو غريب على الفن الفرعوني القديم .

وكان العالم « الهليني » — وهو ما آل بعد موت الاسكندر من ميراث تقاسمه قواده — يحتل الجزء الشرقي من البحر المتوسط ، وتدور بين حكمه الممارك لمحاولة كل منهم الاستيلاء على جزء من ارض الآخرين . وكان الجيش المصري في معظمه مكونا من اليونانيين والمقدونيين ، وقد درب المصريون على نفس فنون الحرب ، وارتدوا الزى المقدوني الجديد عليهم . ويبدو أن هذا الزى اقصى ما وصل اليه المصريون ، من وادي النيل ، في المشاركة في ادارة الدفنة « اليونانية » للادارة البطلسية . وقد كان شعب الاسكندرية هو الذي يثور على البلاط ويغير من حكام الساعة حسب اهوائه أو الظروف الطارئة أو المستجدة . وقد حدث الكثير من هذه الحروب الاهلية المحصورة في المدينة لفرض ملكة على اخيها ، أو لتنحية ملك لصالح ابنه أو اخيه . ولكن جمهور المصريين كان يثور ايضا بين فترة واخرى على الحال العام ، فيرى الفرعون البطلسي نفسه مجبرا على الاحترام العلني لطقوس الدين الفرعوني ، وكأنه يعترف للمصريين بحقهم في الوجود ، من خلال احترام دينهم المحلي ، احترام حضارتهم الخاصة بهم ، الموازية لما تعيش عليه مدينة الاسكندرية اليونانية .

كانت مدينة روما قد بدأت في ذلك الوقت في التحول الى قوة ضاربة ، خاصة بعد أن استولت عسكريا على كل اراضي شبه الجزيرة اليونانية ، واصبح كل ملوك الشرق — شرق البحر المتوسط — يأمرون بأمرها ، أملا في حمايتها لهم . وسرعان ما أصبح البطالسة من أشد الحكام في المنطقة مراعاة « للصدقة » الرومانية الباطشة . خاصة أن الصراع على السلطة ، في داخل الاسرة نفسها ، أصبح هو الشغل الشاغل ، وقد يكون أهم علامات حكم البطالسة ، بعد بزوغ نجم روما العسكري . ويلاحظ أن التاريخ لهذه المرحلة عرف كله من خلال كتابات يونانية لا تمجد الا من تعصب لليونانيين ، ولا تحترم من البطالسة من يحاول التقرب من العنصر المصري حتى أن كان امينا على الثقافة « الهلينية » ، في عاصمته الاسكندرية . ولكن سلطان روما

كان في الازياد ، ولعبت كليوباترا لعبتها المشهورة على يوليوس قيصر للحفاظ على عرش مصر وحدها . وانتهت القصة بما هو معروف ، وكاد عرش روما ينتقل الى الاسكندرية لولا الهزيمة العسكرية التي انتصرت فيها روما على جيوش واسطول ماركوس - انطونيوس .

واصبحت مصر ، لاول وآخر مرة في تاريخها ، جزءا من عالم مطلق هو عالم الامبراطورية الرومانية ، الذي سيطر على كل شواطئ البحر الابيض المتوسط .

حتى ان الرومان اطلقوا على هذا البحر اسم : «بحرنا Marenostrium» ولم تبق ذرة رمل تصل اليها مياهه ، خارجة على نفوذهم العسكري .

وقد استمرت امبراطورية روما سبعة قرون ، وقد عرفت ، مثلها مثل كل الامبراطوريات ، السقوط والانحلال ، حتى ان نكراها بقيت حلما يراود الغرب ، وقد جسده « موسوليني » في لحظة ، اعتبرها الآخرون صورة من « جنون الفاشية » . ولم يمنهم هذا طبعا من محاولة تحقيق هذا الحلم لحسابهم الخاص !

ولكن ، اين الاسكندرية ، ومصر ، من الحضارة الهلينية والرومانية ؟

راينا علاقة المصريين باليونانيين على مر القرون ، علاقة صداقة ، ما دام المد البشري من المهاجرين اليونانيين لم يقابله اى رد فعل عدائى من المصريين .

ورائنا اليونانيين يعيشون بالاسكندرية في عالم يكاد يكون مغلقا عليهم ، ولم تر على الرغم من اشتهار وازدهار الفلسفة والعلوم بالاسكندرية ، اسما مصريا واحدا ينبغ فيها ، ولا المصريين يكتبون ، او يتحدثون ، باليونانية . وكان الفرعون البطلسى يقوم بواجبه كملك مصرى ، يلعب الدور المطلوب منه في اطار تقاليد احترامها الشعب من قديم الزمان ، ولم يحاول ان يخلط اليونانية بالمصرية ، او يتدخل باى عنصر غرب فى اى من مقومات الحضارة الفرعونية ، وان استعان اساسا بموظفين يونانيين ، علاوة على الموظفين المصريين . ولذا ، حق على المصريين اعتباره فرعونا مصريا ، وقد راوه يحترم كل تقاليدهم ، بل ويقدر كل آلهتهم . وان كان بالجيش غالبية من اليونانيين والمقدونيين بالذات ، فالامر ليس جديدا على تاريخ الفراعنة ، الذين استخدموهم مرتزقة من قبل .

وازدهرت الاسكندرية كبوتقة يحج اليها علماء وفلاسفة العصر ، وكانت آئينا اذاك هي منار الادب في عالم البحر المتوسط الشرقى . وعندما استولت روما على اليونان ، تبنت ثقافتها حتى قيل ان الفازى كان رومانيا ، ولكن المنتصر كان اغريقيا . فاستمر الحال بالاسكندرية - منافسة آئينا - على ما كان عليه قبل سقوط مصر بموت ملكتها كليوباترا .

أخذت روما من اليونان ، أساطيرها ودينها ، بل وفنانيها ومهندسيها . وطور الفن الرومانى الجديد كل ما أخذه من اليونان،

حتى أصبحت الثقافة الغربية الحديثة لا تفصل ، في جذورها ، بين ما تسميه « بالانسانيات الاغريقية - الرومانية » ، وعرفت الاسكندرية في هذا العصر ، شأنها في ذلك شأن بلاد العالم « اللهني » . الوجود العسكري الادارى الرومانى . واستعادت المكتبة الشهيرة مكانتها بعد ان احرقها في المرة الاولى ، يوليوس قيصر ، عندما كان محاصرا في المدينة . ولم يتغير الحال كثيرا بالنسبة للمصرى ، الذى عاش هذا العصر ، كما عاش عهد البطالسة ، وكأه ، بثقافته ، ودينه ، وتقاليده ولفته ، على خط مواز تماما للخط الادارى . وكل من الطرفين له لفته بجميع معانى الكلمة . وكان لكل منهما محاكمه ، وقضاته ، وقوانينه ! واعتقد ان فى استطاعتنا استعمال كلمة « حضارته » فى هذا المجال ! فحتى اذا ما استعار اليونانيون من المصريين عبادة بعض آلهتهم ، مثل عبادة « ايزيس » او العجل « ابيس » ، رايناهم قد حولوا هذه العبادات الى ديانة خاصة بهم ، لها اثرها وامتداداتها ، حتى الآن فى الثقافة الغربية ، وريثة الحضارة اللهنية . ولا نجد لاي من الالهة المصرية الاخرى ، التى لم يتبنها اليونان او الرومان ، اثرا فى اى بلد آخر خارج مصر ! فكان لكل من البطالسة وبطانتهم اليونانية من جهة ، والمصريين من جهة اخرى ، عالمه الخاص .

واستمر الحال هكذا ... حتى الفتح العربى !

عرفت مصر سبعة قرون من الاحتلال الرومانى بالفعل - وكانت بالفعل جزءا من الامبراطورية الرومانية ، التى وحدت جميع الشعوب المطلة على البحر المتوسط . ودارس كل بلد من هذه البلاد ، لا يستطيع ان يتجاهل الدور الذى لعبه الاستيطان الرومانى فيها ، خاصة اذا كانت تعيش فى الادغال قبل وصول الحضارة اللاتينية اليها ، مثل قبائل السلت والجرمان والفال وغيرها من سكان شبه الجزيرة الايبيرية . ولكن الحال فى مصر كان مخالفا تماما .

فالتغير الوحيد الذى طرا على مصر بوجود الجند الرومان كان اداريا بحتا ، مما له دلالة بالنسبة لقضيتنا . وله اسباب تشرح هذا التصرف الفريد من جهة روما الفاترية المستعمرة .

استمر الحال مع الاستعمار الرومانى ، الذى اراد الا ينقطع القمح الذى كان يفرق اسواق روما ، آتيا من وادى النيل . فحافظ المستعمر على نفس النظام السابق ليضمن نفس النتيجة ، لتستمر مصر فى دورها ، كأهم مصدر للقمح - وما دام النظام السابق - الذى عرفته مصر لمدة قرون - يوفر هذا الانتاج ، فعلى الامبراطور الرومانى ان يتولى شخصيا شأن هذه « المزبة » ، التى أصبحت من الممتلكات الخاصة لامبراطور روما ! وهكذا خرجت مصر من نظام المستعمرات الرومانية وادارتها المنتشرة على ضفاف البحر الابيض المتوسط ! مما يشرح قلة الآثار الرومانية فى مصر ، على الرغم من استمرار دام قرون سبعة .

آثار قليلة انحصرت في كل من الاسكندرية والفيوم ، علاوة على بعض الاضافات في المعابد ، حيث كان النمط الفرعوني هو المتبع والمحترم . ولم يخلق الوجود الروماني في مصر اى فن — او حضارة ! — جديدة او خاصة به . والآثار التى تركها هذا الاستعمار لا تقارن طبعاً بكل ما خلفته الجيوش الرومانية في كل دول أوروبا منذ غزو يوليوس قيصر لها . وقد أنشأ الجيش مراكزه الأساسية التى تحولت الى عواصم بعد ذلك ، ولعل من أشهرها مدينة فينا بالنمسا — وهى « فندبونا » الرومان — وباريس بفرنسا — وهى « لوتيسيا » الرومان — ولندن — بانجلترا — وهى لندينوم الرومان — وغيرها ! وقد ترك الاستعمار الروماني في كل هذه البلاد ، طرقه وقوانينه ورجاله ولفته بل اسمه ، حتى أن بلداً مثل فرنسا ، التى كانت تعرف ببلاد « الفال » ، عاشت بعد غزوها ما يسمى بالعصر الفالى الروماني ، قبل أن تفرها جحافل « الفرنك » الجرمانية ، فتتحول الى مقاطعات تتحد على مر الايام لتصبح « مملكة فرنسا » وما هذا الا مثل لما حدث لغالبية دول أوروبا التى تتحدث كلها باللاتينية مع الرومان ، ثم بمشتقات هذه اللغة حسب تطور ما في كل منطقة جغرافية !

ولم يكن للاستعمار الروماني اى تأثير من هذا النوع على مصر ، التى ظلت على ما هى عليه منذ مئات بل آلاف السنين . زاد عليها فقط أن « المواطن الروماني » أصبح بينها فئة جديدة ، لا يبدو أنها أثرت بصورة ما على سيرا مورها . وأحسن دلالة على ذلك أن اللغة اللاتينية نفسها لم تحل محل اليونانية في المعاملات الادارية المصرية الا في القرن الرابع بعد الميلاد اى بعد الفزو والاستعمار بأربعة قرون ! ولا يبدو أنها تركت حتى أثراً يذكر في اللغة القبطية نفسها .

كذلك كان الحال بالاسكندرية . لقد استمرت في عهد الرومان بصفاتها السابقة ، « مدينة يونانية » ، لها مجلس شيوخ خاص بها ، كما كان نهج المدن الكبرى في الامبراطورية الرومانية وكانت — لأنها أهم مركز ثقافى في المنطقة — من أهم المراكز أيضاً لاستقبال مبشرى الدين المسيحى الجديد في عهده الاول . وقد نزل بها ، وبشر فيها ، القديس مرقس ، أحد كتاب الاناجيل الاربعه وعندما سمح الامبراطور قسطنطين بالدين المسيحى ، أصبحت الاسكندرية أيضاً ، بصفة مركزها الثقافى ، أهم مركز لبلاورة الدين الجديد — وقد ازدهرت فيها المناقشات والفرق والطوائف والبدع . كانت الارض التى عرفت مثلاً تداخل الفلسفة اليونانية مع فكر الدين المسيحى بفضل تعاليم الفيلسوف الروماني « افلوطين » (حوالى سنة ٢٠٥ — ٢٧٠ م) ، وكانت مثلاً وطن « اريوس » (٢٥٦ — ٣٣٦) الذى رفض الوهيـه السيد المسيح ، وابتدع مذهباً لا يرى فيه الا بشراً من الانبياء — كذلك أصبحت الاسكندرية ، بصفاتها العاصمة وأهم مدينة ثقافية ، المكان الذى يعتبر أساقفته أهم أساقفة البلد

فكان الدور الريادى الذى لعبه القديس « اثناسيوس » (٢٩٥ - ٣٧٣) ، أسقف الاسكندرية ، قبل أن تنفصل الكنيسة القبطية - الوطنية - عن كنيسة الشرق البيزنطية - وقد اختلفت كل منهما فى تفسير وتحديد طبيعة المسيح ، فما كان من المصريين الا اعلان انفصالهم عن كنيسة المستعمر ، الذى اخذ يعاملهم بنفس القسوة التى كان يعامل بها الرومان ، من قبل ، مسيحى العصر الاول للمسيحية ! واصبح للبحر المتوسط ثلاث كنائس مسيحية ، بثلاث مذاهب مختلفة ، لكل منها عاصمته و « البابا » الخاص به .

وكان الفكر الوثنى ، الذى عرف ازدهاره فى الاسكندرية « الهلينية » قد بدأ يحتضر تحت ضربات المسيحية المنتصرة ، وقد اعتبر رجم « هباشيا » (٣٧٠ - ٤١٥) ، استاذة الفلسفة والرياضيات اليونانية ، بجامعة الاسكندرية ، تحت حجارة المسيحيين ، رمزا لنهاية عصر وبداية عصر جديد . وقد بدأ بالفعل اساتذة الفكر والعلماء يهربون من الاسكندرية خوفا على حياتهم ، حتى احرقت المكتبة الوثنية مرة ، سنة ٣٩١ م ومع نهاية القرن الخامس ، كان المصريون يدينون كلهم بالدين المسيحى ، خاصة بعد أن هرب آخر كهنة دين الفراعنة من معتقلهم الأخير فى جزيرة فيلة بجنوب الوادى .

ولم يعد للاسكندرية ذكر خاص حتى دخول العرب مصر ، وتحصين ما تبقى من الجند الرومان البيزنطيين بها (٦٤٢ - ٦٤٦ م) ، فأصبح تاريخها بعد ذلك جزءا من تاريخ « مصر » العربية ولم تعد عاصمة البلاد بعد ذلك . أصبحت الثغر المشهور الذى نعرفه ، والذى يحتكر غالبية التجارة الخارجية ، فى منافسة محلية مع ثغرى رشيد ودمياط . وهذا التاريخ معروف كجزء من تاريخ مصر ، والدور الذى لعبته التجارة الخارجية ، ومشاكلها ونتائجها على الاقتصاد بل والتاريخ المصرى كله .

.. حتى أصبحت المركز الرئيسى لتسويق القطن الى أوروبا فى العصر الحديث . وسمحت قوانين مصر الخديوية ، لجاليات أجنبية ، أغلبها يونانية وإيطالية وإنجليزية ، سمحت لهم بالحياة المنعمة فى بلد غريب عليهم وهم غرباء عليه ، ولكن لهم فيه مطلق الحرية والسيادة ، بما فى ذلك من اتباع قوانين خاصة بهم ومحاكم يهربون فيها من السيادة المصرية . واختارت غالبية هذه الجاليات مدينة الاسكندرية مركزا لها ، لأهميتها التجارية . والحقيقة أن تعداد الأجانب بها لم يتجاوز نسبة العشرة فى المائة من مجموع سكان الثغر . لكن الحقيقة الأخرى ، هى أن امكانيات هذه الجاليات ، المالية والثقافية والتجارية ، سمحت لهم بخلق عالم خاص بهم ، لا علاقة له بمصر ولا حتى بالمصريين المقيمين فى الاسكندرية نفسها ! وكان لهذا المجتمع طبعا نشاطه الثقافى الغربى البحت ، حيث لا تسمع اسما مصريا ولا كلمة عربية ، حتى ولو كان بعض المصريين يجدون أبوابه مفتوحة لهم . وشروط القبول فى هذا العالم تتلخص فى كلمة واحدة ، هى « التفريب التام » ، على الأقل أثناء وجود المصرى فيه . كان هذا العالم يرفض مصر - ديننا ولفة

وثقافة ... أى « حضارة » ! — من جهة ، ومن جهة أخرى ، لا يصرف لنفسه وطناً آخر غير هذا الثغر الذى سمح له بتكوين ثروات طائلة ، كان من الصعب الوصول الى امثالها فى الغرب . وقد يفهم القارىء العربى بعض مقومات هذا العالم الخاص بكل مجتمع متغرب ، يخلق لنفسه جنة مصطنعة ، فى المستعمرات المطحونة ، يفهم ذلك المناخ لو قرا التهويمات الفنية للكاتب الانجليزى « لورانس داريل » ، التى ألفها تحت عنوان « رباعية الاسكندرية » . وكان لهذا المجتمع كتابه وشعراؤه ، وقد أصبح أشهرهم اليونانى « قسطنطين فافى » الذى توفى سنة ١٩٣٠ . ويعجب القارىء العربى — ويعجب أكثر المواطن المصرى — لما يستنتج من الغرب من مثل هذا النشاط ، الذى لا يتوجه بحديثه الا الى الغرب ، ولا ينتمى الى أرض الاسكندرية بشئ .

فبعض الغربيين يرون أن الاسكندرية تنتمى الى الغرب — ! — لأن نشاط الجاليات الأجنبية بها ، والخاص بهم — هذه الجاليات التى لم تزد نسبتها فى يوم على العشرة فى المائة من سكان الثغر — كفيل بتحويلها الى مدينة منفصلة عن أرضها ووطنها ، وجهها يطل الى الشمال ولا علاقة لها بما يدور فى ظهرها من أحداث ! وكان مدينة « مرسيليا » فى جنوب فرنسا ، مثلاً ، التى أنشأها فى القرن السادس قبل الميلاد ، بحارة يونانيون من آسيا الصغرى ، وتعيش فيها الآن جالية جزائرية مهمة ، لا علاقة لها بفرنسا ، ولا تنتمى الا لشمال أفريقيا !

ولا يذكر فى هذه الحال طبعا التاريخ العربى الوطنى لمدينة الاسكندرية ، منذ الحملة الفرنسية ، وحتى منذ الحروب الصليبية ، حتى يومنا هذا — ولكن ، يذكر دائما أنها كانت — فى يوم — يونانية الأصل ، يونانية الفلسفة ! ونفس المنطق هو الذى جعل « موسولينى » يحسول الرجوع الى أمجاد روما العسكرية القديمة ، حول البحر الأبيض المتوسط ، والمستوطنين اليهود الى أرض فلسطين ، التى كانت يوما ، منذ ألفى سنة — أى عشرين قرناً ! — ولبضعة قرون ، مملكة يهودية !

لو أننا اتبعنا هذا المنطق ، لأصبحت كل من مصر وانجلترا وليدة نفس الرحم ، وقد استعمرت روما انجلترا لمدة ثلاثة قرون ... لماذا إذن رفض فكرة مصر العربية ، وكانت مصر جزءاً من الأمة العربية سياسة وحضارة ، لمدة تسعة قرون ؟ أو مصر العثمانية ، وقد كانت مصر جزءاً من الامبراطورية العثمانية لمدة أربعة قرون ، وتركت قطما من الآثار أكثر مما ترك اليونان والرومان مجتمعين ؟

الغريب طبعا أن الذين يتحدثون بهذا المنطق ، لم يجدوا ما يختارونه من بين هذه « الانتماءات » ، الا أقدمها فى الزمن ، وأقلها تأثيراً من حيث الآثار والنتائج . فلو قارنا ما تركه اليونانيون والرومان بما تركته « الحضارة » العربية ، أو الحكام العثمانيون ، لعجبنا لقلتها . والحق يقال أن جلباب الفلاح المصرى من جلباب رعاة الغنم اليونانيين بعد أن تخلص من حزامه ، وأن « الطنبور » أدخله العالم اليونانى الى الريف المصرى ... هل معنى هذا أننا يونانيو الحضارة ؟ لقد ترك لنا تدمير الهكسوس معرفة عجلة الحرب ، وتربية الجياد ، والفرس ، ومع تخريبهم لمصر فى

غزواتهم المتلاحقة ، أدخلوا الدجاج الى وادى النيل ... ايعنى هذا
اننا أصبحنا من أتباع « حضارة » الهكسوس أو الفرس ؟

لم يفلح اليونانيون ، بعد معايشة دامت أكثر من عشرة قرون ، وعلى
الرغم من وجود ثقافى ممتاز فيما كان يسمى « بالعالم المتحضر » ، أن يصروا
المصريين الاها واحدا ، أو قانونا واحدا . أو حتى لفظة على المستوى
العامى ، تسمح لنا ، حتى فى المصر القبطى ، بقراءة ما كان يكتب عننا
باليونانية ، حتى تم طردهم على يد المسيحية المنتصرة المنبئة من الشرق .

لقد خلق الاستعمار الرومانى معظم دول أوربا ، التى شكلها بتخطيط
مدنها وبارساء قوانينها وبزراع الفكر اليونانى المطور بها ، وبأهدائها
لغة لاتينية تستعمل فى كل البلاد — ولكنه لم يترك فى مصر الا بعض المقابر
والمسارح ، بالاسكندرية والفيوم . وقد لفظه المصريون كجسم غريب عليهم ،
كان لابد أن يندثر عاجلا أو آجلا ، وذلك حتى قبل الفتح العربى ، عندما
رفض المصرى المسيحى أن يمثل لمسيحية الحكم الرومانى البيزنطى ، وأصر
على أن تكون له كنيسته المستقلة ، مادام لا يستطيع أن يكون له حكمه
المستقل . وقضى على مركز الدراسات اليونانى الوثنى بالاسكندرية ،
وفصل المدينة عن روما بصورة نهائية ، فعاقبه الرومان على ذلك بسرقة
جثمان القديس مرقس المدفونة بمصر .

وبعد ، هل تنير هذه الحقائق التاريخية ، ما لفكرة « حضارة البحر
الابيض المتوسط » من ضعف على المستوى الواقعى ؟

كان هناك يوما استعمار رومانى ، وضع كل بلدان شواطئ هذا
البحر تحت ادارة عسكرية واحدة ، وذلك لمدة سبعة قرون ، لم تحدث
فيها هذه البلدان لفظة واحدة ، ولم تعبد الها واحدا ، ولم تشترك
فى تقليد واحد غير الاعتراف بهزيمتها أمام جند روما . وقد فرض على
على هذه المنطقة ما سمي « بالسلام الرومانى Pax Romana » ،
ومعناه ، حتى الآن ، يستخدم فى التعبير عن استسلام المهزوم . ويقال
مثلا أن اسرائيل تريد فرض « الباكس ابرانيكا » ، أى السلام العبرى ،
على العرب ، وأن انجلترا قد فرضت « الباكس بريتانيكا » ، أى السلام
البريطانى ، على مستعمراتها من قبل .

نعم . شاركت مصر بمدينة الاسكندرية فى يوم ما من تاريخها الذى
يمتد الى أكثر من خمسين قرنا (وما خفى أعظم) ببعض المثقفين اليونانيين
المقيمين على أرضها ، فى خلق « الفكر الهلبنى » المستقل عن أرض اليونان ،
المرتبط بها من حيث أفراد . وقد انتشر هذا الفكر فى الأراضى التى كانت
تتحدث اليونانية فى شرق البحر الابيض المتوسط ، وكان غربه لا يزال ينوء
تحت نظام قبلى وحشى ، لا يعرف من الحضارة الا ما يحميه من هجمات
الحيوانات البرية ، والبقاء على قيد الحياة . مثل ما كان عليه الحال
قديمًا فى ايطاليا وفرنسا وأسبانيا . وقد جمعت الإدارة العسكرية
للإمبراطورية الرومانية بين هذا الصالح الغربى المتخلف وبين شعوب مصر
والشام واليونان ، بما عرف عنها من حضارات قديمة . وكان لهذه الحضارات
من الفنون والرفاهية ما علم جند الجيش الرومانى طبائع لم يكن يعرفها
ولا يتخيلها فى معسكراته الخشنة . وكان من أشهر ضحايا هذه الرفاهية
المتحضرة ، القائد الرومانى الشهير « ماركوس — أنطونيوس » .

ولكن ، هناك من كبار المثقفين من ينادى ، على الرغم من كل ذلك ، بأن مصر جزء من « حضارة البحر الأبيض المتوسط » . . . ومن يكون كاتب هذه السطور لرفض دعواهم ؟ . وذكرونا هذا بقصة « أندرسن » (١٨٠٥ — ١٨٧٥) الشهيرة ، « ملابس الامبراطور » ، التى تصور هذه الفكرة ، عندما رأى شعب الصين امبراطورة يسير عاريا فى موكب مهيب ، ولا أحد يجرؤ على الاعتراف بما تراه عينيه ، وهو عرى الامبراطور الوقور . فقد أشيع أن الامبراطور سيلبس زيا مسحورا ، غاية فى الوجة والفضامة ، لا يراه الا من كان جديرا برؤية هذه التحفة ، ومقدرا قيمتها الفنية . ومن يجرؤ بعد ذلك على الاعتراف بجهله حتى ان كان لا يرى شيئا ؟ ! . ولم يفضح الأمر الا طفل لم يكن يعرف « عقدة المثقف » لجهله المطبق ، فصرخ : « الامبراطور عار ! » . واضطر الجمهور — وحتى الامبراطور نفسه — الى الاعتراف بأن ما من شخص يرى فى الواقع هذا الزى الرائع . . . وان من ادعى أنه صنع هذا الزى للامبراطور انما هى استولى على كل المجوهرات الحقيقية التى اخذها بحجة نسج زى سحرى لن يراه الا الفنان المرفه الحس ! .

والمقد كثيرة ، خاصة وسط المثقفين ، ومع الأسف أن أكثر العقدة شيوعا هى عقدتنا ، نحن الشرقيين بالذات ، أمام علم وثقافة الغرب . فاذا ما تحدث أحد الغربيون بصورة أو بأخرى عن أمر يهمنا ، ويكون الافتراء — أو الجهل بحقيقة الأمور — فادحا ، واعترض بعضنا ، تكون الاجابة مثل رد بحار على زميل له ، قرر طبيب السفينة أنه ميت ولا بد من القائه فى البحر : « كيف تقول أنك حى ترزق يا جاهل ؟ اتدعى العلم أكثر من سيادة الطبيب ؟ » . وهو موقف نجده مع الأسف عند كثير من مثقفينا ، خاصة اذا ما كانت القضية تخص أمرا مشتركا بين الشرق والغرب . وهكذا قرأنا مثلا دفاعا عن الحملة الفرنسية ضد مصر ، بقلم مصريين ، نراهم أكثر ملكية فى هذا الصدد من الفازى الفرنسى نفسه . وعرفنا من مثقفينا من يلتقى بمصر كلها فى أحضان الغرب المستعمر الصهيونى باسم الاسكندرية وعلاقتنا بوهم اسمه « حضارة البحر الأبيض المتوسط » . فكيف بالله تكون هناك « حضارة واحدة » والتاريخ يقول لنا انها فى حقيقة الأمر لا تعدو السيطرة العسكرية الرومانية ؟ وهل جمعت وحدة « الكومنولث » — مثلا — فى حضارة واحدة ، سكان غانا والهند وكندا ، المرتبطين بانجلترا ، بحجة استعمارهم السابق ؟ وهل كان للفلاح المصرى فى أى يوم من أيام حكم البطالة أو الرومان حلة « حضارية » تربطه ، بأى صورة كانت ، برجل الجبل فى « ايبيريا » مثلا أو حتى فى صقلية ؟ وما علاقة المحارب فى أرض الفال براعى الغنم العربى فى فلسطين ؟

هكذا يقول التاريخ . . . ونحن لا نزال ننتظر من يثبت لنا أن سكان وادى النيل كانوا ، فى يوم ما ، يشاركون ، سواء كانوا فى طيبة أو الاسكندرية ثقافة ونمط الحياة ، التى كان يعيشها ، فى نفس اللحظة (أو السنة أو القرن « لحضارة البحر الأبيض المتوسط ») سكان الشام أو اثينا أو ساحل الفال الجنوبى ، أو ساحل أفريقيا الشمالى . . . أو حتى روما نفسها ! .

د. ليلي عنان

قصة :

أرملة السيد مونتيل

جبريل غرثيا مركيث

ترجمة : د. عبد اللطيف عبد الحليم

حينما توفي السيد خوسيه مونتيل شمر الناس جميعا بالتشفي ، حاشا أرملة ، بيد أنهم كانوا في حاجة الى ساعات عديدة كي يعتقدوا جميعا أنه مات حقيقة . واستمر يثر منهم في ريب حتى بعد أن رأوا جثته في غرفة حارة تكتنفه الوسائد ، وملاءات الكتان ، داخل تابوت أصفر مقبب مثل الشمامة . وكان حليقا يلبس ملابس بيضاء ، وحذاء لامعا . وكان وضاح المحيا ، على صورة حية لم يبد بها أبدا كما يبدو الآن . كان هو نفس السيد شيربي مونتيل أيام الأحاد ، يصيح الى قداس الساعة الثامنة ، الا شيئا واحدا : ثمة صليب يستقر بين يديه بدل العضاء . وكان من الحتم أن يربطوا غطاء التابوت بمسمار ملولب ، ثم واروا جثمانه في ضريح الاسرة الفخيم ، لكي يقتنع الناس جميعا أنه لم يكن يتماوت .

والشيء الوحيد الذي بدا للجميع غريبا بعد مواراته ، حاشا أرملة ، أن السيد خوسيه مونتيل مات ميتة طبيعية ، بينما كان الجميع ينتظر أن يطعن في الخلف من كمين يعد له . وكانت أرملة متيقنة من رؤيته ميتا في فراشه من الشيخوخة ، نصرانيا ، دون أن يماني سكرات الموت مثل قديس محدث . وقد أخطأت في بعض التفاصيل فحسب ، إذ مات خوسيه مونتيل في سرير المعلق يوم الاربعاء ، في الثانية بعد الظهر ، نتيجة ثورته ، وكان الطبيب قد نصحه بأن ينأى عن كل ما يثر . بيد أن زوجته كانت تتوقع أيضا أن يشيخه الناس الى مثواه الاخير ، وأن يضيق المنزل باستقبال اكاليل الزهور ، الا أنه لم يحضر سوى شركائه ، ورهط رجال الدين ، ولم يستقبل المنزل غير

اكاليل المجالس البلدية . اما ولده ، وكان موظفا في القنصلية في المانيا ، وابنتاه ، حيث تقيمان في باريس ، فقد بعثوا ببرقيات من ثلاث صفحات ، نلمح فيها أنهم حرروها وهم وقوف ، مستخدمين الادوات الصامدة التي تستخدم في مكاتب البريد ، وقد مزقوا أوراقا كثيرة قبل أن يعثروا على الكلمات التي تساوى عشرين دولارا ، ولكن أحدا منهم لم يعد بالمجىء .

في هاته الليلة عرفت أرملة السيد مونتييل ، وهي تبكى الرجل الذي أسعدها مسندة رأسها على الوسادة ، طعم الحزن لأول مرة : « سأحبس نفسي الى الأبد » ، وسرحت مفكرة : « اننى أشعر كأنهم وسدوني في نفس تابوت خوسيه مونتييل ، ولا أريد أن أعرف شيئا عن هذا العالم » ، وكانت صريحة .

هاته المرأة الواهنة ، التي برح بها الاعتقاد في الخرافات ، والتي تزوجت بإرادة والديها في سن العشرين ، بالخاطب الوحيد الذي سمح لها أبواها برؤيته على مسافة أقل من عشرة أمتار لم تلامس الواقع أبدا ملامسة مباشرة . وبعد ثلاثة أيام من اخراج رفات زوجها من المنزل أدركت من خلال العبرات أنه حتم عليها أن تقاوم ، لكنها لم تستطع أن تعثر على اتجاه حياتها الجديدة . وكان من الضروري أن تبدأ من البداية .

كان تركيب الخزانة الحديدية المعقد من بين الاسرار العديدة التي حملها معه خوسيه مونتييل الى لحدده ، وحمل عمدة القرية المشكلة على كاهله : وضع الخزانة مستندة الى الجدار الضخم في بهو المنزل ، وأطلق اثنان من رجال الشرطة الطلقات النارية على القفل . وبقيت الارملة طوال الصباح تستمع من مخدعها الى الطلقات النارية ، والى الاوامر المتتالية يصيح بها العمدة ، وغمفت : « كان هذا هو الشيء الناقص » . ثم فكرت : « طوال خمس سنوات وأنا أدعو الله ان تنتهى الطلقات ، والآن على ان أشكره لان الرصاص ينطلق في بيتى » . وفي ذلك اليوم جاهدت أن تحصر ذاتها في أن تنادى المنية ، لكن لم يستجب لها أحد ، فأنشأت تنام ، واذا بانفجار مدو يزلزل قواعد البيت ، لانهم اضطروا الى نسف الخزانة الحديدية بالديناميت .

تنفست أرملة مونتييل الصعداء . كان شهر اكتوبر ، والامطار تهطل غزيرة والارملة تحس بالضيق ، وتبحر دون اتجاه في أموال خوسيه مونتييل المبعثرة الهائلة . وقد تكفل السيد كار مايكل خادم الاسرة القديم والهمام بادارتها . وفي النهاية حين واجهت أرملة مونتييل الواقع الحقيقي بأن زوجها قد رحل غادرت مخدعها لتهتم بشئون المنزل ، فجردته من كل زينة ، وبطننت الاثاث بألوان الحداد ، ووضعت عقودا جنازية حول صور الراحل المعلقة على الحوائط ، وتعودت رهينة الحبس خلال شهرين — أن تعض أظفارها ، ذات يوم — وعيناها دامتان منتفختان من النحب المستمر

— استرعى انتباهها أن السيد كار مايكل دخل المنزل ومعه مظلتـه منشورة ، فقالت له :

— اطو المظلة يا سيد كارمايكل بعد كل هذه الكوارث لا ينقصنا سوى أن تدخل المنزل والمظلة منشورة ! .

لقى السيد كارمايكل بالمظلة في أحد الأركان ، وكان عجوزا أسود اللون ، ذا بشرة لامعة يلبس ثيابا بيضاء ، وفي حذائه فتحات صغيرة ، صنعت بسكين لتخفيف ضغط الكالو .

— هي هكذا فقط حتى تجف .

وللمرة الأولى منذ رحل زوجها فتحت الأرملة النافذة . وغمفت وهي تعض أظفارها :

— كوارث جمّة ، إلى جانب أن هذا الشتاء لن تفيض أمطاره أبدا .

أجاب الإداري :

— لن تفيض اليوم ولا غدا ، ولم أجمع في الليلة الفائتة بسبب الكالو .

كانت الأرملة تعتقد في تنبؤات السيد كارمايكل الجوية ، وتأملت الساحة الموحشة ، والشوارع الصامتة التي لم تفتح أبوابها لترى جنازة خوسيه مونتييل ، وحينئذ شعرت بالقنوط من أظفارها ، ومن أراضيتها الشاسعة ، ومن الالتزامات التي أورثها إياها زوجها ، ولن تبلغ يوما أن تدركها ، وأخذت تنشج قائلة :

— لقد صنع المالم خطأ .

كان الذين يزورونها في تلك الأيام لديهم من الأسباب ما يدفعهم إلى التفكير في أنها ضلت صوابها ، إلا أنها لم تكن واعية كما هي آنئذ . وقبل أن تبدأ موجة الاغتيال السياسي كانت تقضي صباحات أكتوبر الموحشة أمام نافذة غرفتها تشفق على الموتى ، وتفكر : لو لم يسترح الخالق يوم الأحد لكان لديه من الوقت ما يكمل فيه المالم ، وتمضى قائلة :

— كان ينبغي أن يستغل ذلك اليوم لكي لا تبقى لديه أشياء رديئة ، وفي النهاية أمامه الأبد كله كي يستريح .

وبعد موت زوجها أصبح الفارق الوحيد أن لديها حينئذ سبب محدد لتضمر أفكارا قاتمة .

هكذا . وبينما باتت أرملة مونتييل تنضى من القنوط ، كان السيد كارمايكل يحاول وقف الانهيار . ولم تسر الأمور على ما يرام ، لأن الشعب ، وقد تحرر من تهديد خوسيه مونتييل الذي احتكر التجارة المحلية بالارهاب ، شرع في الانتقام . وفي انتظار الزبائن

الذين لن يصلوا تخثر اللبن في الدنان المقدسة في البهو ، وتخمر العسل في زقاقه ، وعاث الدود في الجبن المحفوظ في أوعية المخزن المعتمدة ، وكان خوسيه مونتييل في ضريحه المزين بالمصابيح الكهربائية ، وتمثيل الملائكة المنحوتة فيما يشبه الممر ، يكمل حصّة ستة أعوام من الاغتسال والتعسف ، ولم يثر أحد في تاريخ البلد كما اثيرى هو في وقت قليل جدا .

حين وصل الى القرية أول عمدة في عهد الدكتاتورية كان خوسيه مونتييل يشايح في فطنة كل الانظمة وقد أمضى شطر حياته يلبس سرواله ، ويجلس أمام باب طاحونة الارز ، وحظى في وقت ما ، الى حد ما ، بسمة أنه محظوظ ومؤمن ورع ، ونذر - في صوت جهورى - ان يهب الكنيسة تمثال القديس يوسف بالحجم الطبيعي اذا فاز باليانصيب ، وبعد اسبوعين ربح ستة أجزاء من ورقة يانصيب فوفى بنذره .

وقد رأى السيد خوسيه يلبس حذاء لأول مرة حين وصل العمدة الجديد ، وهو جاوئش من الشرطة ، رجل أعسر قظ ، لديه أوامر صريحة بتصفية المعارضة ، وشرع خوسيه مونتييل في أن يصير مخبره الثقة ، فهو تاجر متواضع ، ذو مزاج هادئ ، سمين البدن ، لا يثير أى قلق . وقد صنف خصومه السياسيين الى أغنياء وفقراء . وبالنسبة للفقراء أعدمتهم الشرطة في الميدان العام ، أما الاغنياء فقد منحوا مهلة أربع وعشرين ساعة كي يفادروا البلد . وقد رسم خوسيه خطة الاغتسال وكان يقضى سحابة أيامه منفردا بالعمدة في مكتبه الخائى ، بينما كانت زوجته تشفق على الموتى ، وحين كان العمدة يفادر المكتب ، تأخذ هى على زوجها وجهته ، وتقول له :

— هذا رجل مجرم ، استخدم نفوذك لدى الحكومة كي تمزق هذا الحيوان الذى لن يدع انسانا في القرية .

ويزيحها خوسيه دون أن ينظر اليها ، فهو في شغل دائم هذه الايام ، ويقول لها : « لا تكونى جبانة ! » . وفي الواقع لم يكن همه الاول قتل الفقراء بل طرد الاغنياء ، وبعد أن يثقب العمدة ابوابهم بالطلقات ، ويمنحهم مهلة لمفادرة القرية ، يشتري خوسيه اراضيهم ومواشيهم بثمن يحدده بنفسه ، وتقول له زوجته :

— لا تكن أحمق ، ستفلس اذ تساعدهم حتى لا يموتوا جوعا في مكان آخر ، ولن يحمّدوا لك هذه اليد أبدا .

ولم يكن لدى خوسيه مونتييل متسع من الوقت حتى للابتسام ، فكان يزيح زوجته من طريقه قائلا :

— اذهبي الى مطبخك ولا ترعجيني !

وعلى هذ الوثيرة قضاوا على المعارضة خلال عام واحد ، وغدا خوسيه مونتيل اغنى اهل القرية وأوسمهم نفوذا ، وأرسل بابنتيه الى باريس ، وتمكن من الحصول لابنه على منصب فى القنصلية فى المانيا ، وكرس حياته لتثبيت سلطانه ، بيد انه مات قبل أن يكمل ستة أعوام متمتعا بثرائه الفاحش .

وبعد مرور حول على وفاة خوسيه مونتيل لم تعد ارملته تسمع صرير السلالم ، وعادت تخاف الانبياء السيئة ، وكان البعض يصل اليها دائما فى غبش المساء ، ويقولون : « اللصوص مرة أخرى .. » ، حملوا بالامس خمسين عجلا . ولم تتحرك من كرسيها الهزاز بعض اظفارها ، وعادت تقفات بالحفيظة ، وتتحدث وحدها :

— لقد قلت لك ذلك يا خوسيه مونتيل ، هذا بلد جحود ، وانت مازلت ساخنا فى لحدك ، ادار الناس جميعا ظهورهم لنا .

لم يعد أحد الى المنزل ، والانسان الوحيد الذى آراه فى هذا الشهور المتثاقلة حيث لا ينقطع المطر هو السيد كارمايكل المثابر ، والذى لم يدخل البيت أبدا ومظلمته مطوية .. ان الامور لا تبشر بخير ! .

وقد كتب السيد كارمايكل عدة رسائل الى ابن خوسيه مونتيل يقترح عليه أن يعود ويتصدى لمباشرة التجارة ، وبلغ به أن سمح لنفسه أن يضيف عدة اعتبارات تتعلق بصحة أمه الارمل ، ودائما كان يتلقى اجابات مراوغة ، وفى النهاية رد بصراحة : انه لا يجرؤ على العودة خشية أن يطلقوا عليه الرصاص . وحينئذ صعد السيد كارمايكل الى مخدع الارملة ، ورأى نفسه مضطرا الى أن يعترف لها بأن الافلاس محقق بها . وقالت له :

— هذا أفضل ، لم أعد أطيق الجبن والذباب ، اذا رغبت فاحمل ما تريد ، ودعنى لاموت هادئة .

ومن ذلك الحين انقطعت اواصرها بالعالم ، الا من رسائل تكتبها لابنتيهما أواخر كل شهر ، تقول لهما : « هذا بلد ملعون » ، و « ابقيا هنالك دائما ، ولا تنشغلا بى ، انى سعيدة أن اراكما سعيدتين » وكانت ابنتاهما تتناوبان الرد عليها ، ورسائلهما دائما جذلى ، وتومىء الى انها كتبت فى أماكن مريحة ، ومضيئة ، وأن الحجرة كثيرة المرايا ، وتعكس الفتاتين مرارا حين تفرقان فى التفكير ، وانهما كذلك لا يرغبان فى العودة ، وتقولان : بالعكس ، ليس عندك الوسط المناسب لنا ، ومن المستحيل العيش فى بلد همجى حيث يفتالون الناس لقضايا سياسية . وتحس ارملة مونتيل بالراحة وهى تقرأ الرسائل ، وتؤكد كل جملة منها بايماء من هامتها .

وفى احدى المناسبات حدثتها ابنتاهما عن اسواق اللحوم فى باريس حيث يذبحون خنازير فى لون الورد ، ويعلقونها كاملة على الابواب ، موشحة بأكليل وطاقات الزهور ، وفى نهاية الرسالة جملة اضيفت ، فى خط يباين

خط ابنتيها ، وتقول : « تصوري ، أن أكبر وأجمل قرنفة يطلقونها في
عجز الخنزير » . وحين قرأت هذه الجملة عرفت البسمة طريقها اليها ،
وربما لأول مرة من خلال عامين ، وصعدت إلى مخدعها دون أن
تطفىء أنوار المنزل ، وقبل أن تنام وجهت المروحة الكهربائية نحو الحائط ،
وبعد ذلك أخذت من درج « الكومودينو » مقصا ، وورق لصق ،
ومسبحة ، وعصبت أظفر ابهام اليد اليمنى الملتهب من العض ، وبعد
ذلك أنشأت تصلي ، لكن عند الصلاة الثانية من المسبحة وضعت هذه
في يدها اليسرى ، لأنها لم تدرك العدد من خلال الضمادة ، وفي لحظة
سمعت هزيم رعود نائية ، وبعد ذلك نامت ورأسها مائلة على صدرها ،
واستلقت يدها التي فيها المسبحة بجانبها ، وحينئذ رأت الجدة في
البهو ، متشحة بملاء بيضاء ، وفي حجرها مشط ، وتقتل القمل بأبهاميها
فسألتها : متى أموت ؟

رفعت الجدة هامتها قائلة : حينما يحل التعب في يدك .

هزلة الانسان بين تشيكوف ونجيب محفوظ

د. همدى السكوت

قادتني دواعي التدريس مؤخرا الى اعادة قراءة قصتين قصيرتين لاديبين كبيرين ، هما قصة « التماسه » لانطون تشيكوف (١٨٦٠ - ١٩٠٤) وقصة « الصمت » لادينا الكبير الاستاذ نجيب محفوظ .

والقصتان تصوران وحدة الانسان المعاصرة وانعدام التواصل بينه وبين المحيطين به من زملائه في الانسانية .

فاما قصة تشيكوف ، وهي من أشهر قصصه وأعظمها ، فتصور موقف حوذي عجوز يفقد ابنه الوحيد ، ويحاول دون جدوى ، أن يجد من يبوح له بأساته . ويضطر في النهاية أن يعود بمهرته - وبجزئه - الى الأسطبل . ولدى عودته يحاول النوم فلا يستطيع ، فيذهب ليطمئن على المهرة . وهناك يراها تأكل العشب وعيناها تلتزمان فيأخذ في محادثتها على هذا النحو :

« هل تأكلين ؟ حسنا ، كلى ، كلى ... ان لم نستطع ان نكسب ما يكفى للشوفان فلنأكل العشب .. نعم .. لقد كبرت على قيادة العربات .. كان ينبغى أن يكون ابني هو الذى يقود لا انا .. كان قائدا بمعنى الكلمة .. كان ينبغى ان يصيئ .. (وسكت ايونا وهلة ثم يتابع) : « هذه هي المسألة فتأتى العزيزة . لقد ذهب كوزما ايونتش .. قال وداعا .. ذهب ومات دون سبب ما .. والآن تصورى ان لك مهرة صغيرة . وكنت أنت ام هذه المهرة الصغيرة .. ونجاة ذهبت نفس هذه المهرة الصغيرة وماتت .. ستأسفين لموتها .. اليس كذلك ؟ »

واستمرت المهرة الصغيرة تمضغ وتنصت ، وتتنفس بالقرب من يدى سيدها وتحركت لواعج ايوانا فأخبر المهرة بالقصة كاملة ..

أما قصة نجيب محفوظ (وهي بالمناسبة ليست من أفضل قصصه) فتصور زوجا تعاني زوجته آلام ولادة عسيرة يخشى الا تتم الا بجراحة ، وهو أيضا يحاول أن يجد من ينصت اليه ، أو من يفعل معه بموقفه الصعب دون جدوى . وحين يخفق في جذب اهتمام آخر صديق يقابله يلوذ بالصمت ويجتر أحزانه وحده .

« نظر صقر في الساعة وطلب القهوة الرابعة منذ غادر المستشفى واشعل السيجارة العاشرة ، وتسائل عما يخبئه له اليوم ، وتجنب صاحبه كما تجنبه صاحبه فقام بينهما سد ، ... وأغمض عينيه فشمر بشيء من الراحة ولكن ضوضاء الطريق ضايقته كما لم تضايقه من قبل فود لو يفرق كل شيء في الصمت .. »

واضح اننا امام شخصيتين تجتاز كل منهما موقفا صعبا وتفشل في أن تجد من يشاطرها محتتها مشاطرة حقيقية .

وواضح ايضا ان كلا الادبيين يصور موقفا نرى نظائره في حياة الواقع .

ومع ذلك ورغم ما اتسم به تصوير كلا الكاتبين من الصدق والحيوية فالقارئ يحس تعاطفا عميقا مع بطل تشيكوف ، على حين انه يكاد لا يتعاطف مع بطل نجيب محفوظ . لماذا كان ذلك وكيف تركت كل من القصتين انطبعا مختلفا لدى القارئ رغم تشابه الموضوع هذا ما سنحاول مناقشته فيما يلي من صفحات :

واول ما نلاحظه هنا هو اختيار تشيكوف لموقف اعمق في مساويته واشد اشارة للتعاطف من الموقف الذي اختارته قصة «الصمت» فقد اختار تشيكوف ، بطلا لقصته ، شيخا عجوزا فانيا ، ثم افقده ابنه الوحيد في تلك السن ، فانهارت بالطبع كل آماله وكابد الثكل والفهم والفجيمة . والقارئ يراه في اول القصة فوق زحافته مكسوا بالثلج المتساقط و « منحنيا (تحت وطأة الهم الثقيل) كاقصى ما يستطيع الجسد البشرى أن ينحني . ويبدو انه لو تساقط عليه تيار ثلجي منتظم لما فكر اذ ذاك في ازاحة الثلج عن جسده . »

أما نجيب محفوظ فقد اختار زوجا محبا لزوجته يراها وهي تكابد آلام ولادة عسيرة ، ويخبره الطبيب بأنها قد لا تتم الا بعملية جراحية .

وقد نجح نجيب محفوظ في اقناعنا بان الزوج يعاني موقفا عصيبا حقا .

« ... لم ير الاشياء الا خطفا على حين تركت عيناه فوق حاجز قائم في نهاية السرير وقف وراءه المولد في معطفه الابيض ... يشي السرير المرتفع حيث ترقد زوجته مطحونة بالصراع ، مرفوعة الساقين فوق أعلى ذراعه بحركة يده المختفية . وراحت زوجته تقلب رأسها يمنة ويسره كاشفة كل مرة عن عارض من وجهها المتقبض من الألم ، الذي استقرت في صفحته زرقة مغبرة . آه ... حتام يطول الصراع ؟ متى يجود بالرحمة الرحمن ؟ »

وواضح ان الصورة التي يقدمها نجيب محفوظ هنا تنبض بالصدق والحيوية والحركة ولكن الفرق في النهاية يظل كبيرا بين الموقفين ، موقف المأساة الحقيقية وفقدان الابن الوحيد في تلك السن هناك ، وموقف الولادة العسيرة هنا .

وثانى ما نلاحظه ان « ايونا » بطل قصة تشيكوف ليس له أسرة ولا اصدقاء . وهو ما يرسخ عزلته ووحدته .. ولهذا فهو يحاول جاهدا أن

يقترّب الى ركاب زحافته عسى أن يجسد من بينهم من يستمع الى مأساته، كما أن انصرافهم عن الانصات اليه يجيء طبيعيا ، اذ ليس هناك ما يربطهم به . أما « صقر » بطل قصة « الصمت » فله اسرة تحيط بزوجته فى المستشفى وتتلقى خبر الجراحة « بانزعاج حقيقى » . وله عدد كبير من الاصدقاء والزملاء ، حتى ولو جاءت مشاطرتهم آلية وغير مكرثة من وجهة نظرة .

والملاحظ كذلك أن تشيكوف قد أخفى عنا الموقف نفسه واكتفى بتصوير آثاره ، أى قد أخفى عنا مشهد مرض الابن ووفاته وما صاحب ذلك من اقوال وافعال ومشاعر ، واكتفى بإشارة الى كل ذلك قرب نهاية القصة ، « ها هو اسبوع قد أوثك أن ينصرم منذ مات ابنه وهو لم يحدث أحدا بعد حديثا حقيقيا . انه يريد أن يتحدث عن الموضوع حديثا جديا .. يريد أن يدكى كيف مرض ابنه وكيف تعذب ، وماذا قال قبل أن يموت وكيف مات ... انه يريد أن يصف الجنازة وكيف ذهب الى المستشفى لاستلام ملابس ابنه ... »

أما نجيب محفوظ فقد صور لنا الموقف نفسه ، موقف الولادة العسيرة ، منذ بداية القصة ، وقد صورة تصويرا مفصلا ، يستغرق ما يزيد على ثلث القصة أو ما يقرب من نصفها وينتهى بما يلى « **وانفجر صراخ من الاعماق ، تصاعد حارا مليئا كاتما يقذف بفتات الصدر والخلق . واستحثها الطبيب على المزد وهو يتركز فى حركة يده الآخذة فى السرعة . واعتب ذلك تأوه عريض مرتفع ما لبثت أن هبط الى درجة الانين ثم انداح فى الصمت . ونقل صقر بصره من الوجه الازرق المغبر الى الساقين الى وجه الطبيب . وتساعل ترى أهو الختام المريح ؟ واقترب طبيب القلب فجس النبض . أما المولد فتراجع خطوة ثم خلع معطفه والقفاز ودار حول السرير حتى وقف امامه باسما . همس صقر : — الحمد لله — الحمد لله دائما ... تعال ..** »

ومضى الى الى حجرة داخلية فتبعه ، وهناك قال الطبيب : — ضاعت الجولة هباء ، ولن يعاودها الطلق قبل اربع ساعات على الاقل .

ثم وهو يهز رأسه : — واذا لم تتيسر الولادة بحال طبيعية فلا بد من جراحة . « ولا شك أن هذا وصف — أو تصوير — يزخر بالواقعية ، ويموج بالتفاصيل الدالة التى تجسد المشهد أمانا . ولاشك أيضا أن المؤلف ينجح — عن طريق هذا التصوير وحده — فى اقناعنا بصعوبة موقف الزوج . ولو انه فعل كما فعل تشيكوف ، لو انه أخفى عنا مشهد الولادة هذا ، كما أخفى تشيكوف مشهد الاحتضار والوفاة لما تعاطفنا مع الزوج بنفس الدرجة ، ولجأت استجابتنا ، فى اغلب الظن ، مشابهة لاستجابة اصدقاء الزوج الذين لم يتح لهم ، بالطبع ، مشاهدة الموقف والذين كان جواب أحدهم للزوج :

« سليمة باذن الله ، النساء يلدن من عهد حواء فلا تخف ! »

« هذا التصوير انن ضرورى لكى ينفعل القارىء بمشكلة الزوج ، ولكنه فى موقعه هذا ، وبالصورة التى قدم بها ، قد اضر - فى رأى - بالبناء الفنى للعمل ككل . اذ انه اكثر اجزاء القصة توترا ودرامية . واملؤها بالاحاسيس والمشاعر ، وبعمده تأخذ القصة تدريجيا فى التسطح ، حتى تنتهى وقد زال - تقريبا - كل اثر لانفعالنا بموقف الزوج .

فكان المؤلف بهذا قد بدأ بالذروة ثم هبط تدريجيا الى السفح . وهذا عكس ما فعله تشيكوف تماما . فقصة تشيكوف تبدأ بتقديم بطل واضح انه حزين ، ولكننا لا ندرى حتى لماذا . ثم يأخذ المؤلف بالتدرج ، ومن خلال اللمسات والمواقف الكاشفة فى بناء استجابة وجدانية متعاطفة مع الاب ، ومتنامية فى تعاطفها تنامى « الكريشندو » حتى تصل القمة حين يأخذ الاب المسكين فى محادثة المهره .

وقد تمكن تشيكوف من ذلك ، لانه اختار موقفا لا يختلف اثنان على عمق المأساة فيه ، ومن ثم فلم يكن مضطرا لتصوير المرض والاحتضار والوفاة امام الاب واخذ الاب للملابس ... الخ .

ولو انه صور كل ذلك لكان من الممكن أن يكون اثره علينا اقوى من اثر الاجزاء التى تلت حدوثه والتى صورتها القصة فعلا ، ولاصبحنا امام بناء مشابه لبناء قصة « الصمت » .

وبالاضافة الى ما تقدم فالقارىء يلاحظ ان بطل قصة « التعاسة » - بجانب كونه انسانا ضعيفا مهزوما - فهو انسان مهذب حى ، لا يقتحم الركاب بمأساته ، وانما هو يتحين الفرصة قبل ان يبدأ ، مترددا هيبا ، فى اخبارهم بموت ابنه . فحين حملت زحافته اول الركاب وهو ضابط ، كان « ايونا » لا يزال مستغرقا فى همومه غير منتبه لعملية القيادة . فاغضبت قيادته سائق عربة اخرى وبعض المشاة على حين قال الضابط ساخرا :

« يا لهم من اشرارا ! انهم يحاولون ما وسعهم ان يصطدموا بعربتك ، وان يقموا تحت حوافر مهرتك ! انهم يعتمدون ذلك تماما ! »

حينئذ ينظر « ايونا » المسكين الى الضابط وحرك شفثيه : « كان واضحا انه يريد ان يقول شيئا . لكنه لم يقله . وسأله الضابط - ماذا ؟ وابتسم « ايونا » ابتسامة كئيبة وشد عنقه وخرج صوته خشنا ثقيلًا :

- ابنى .. ابنى مات هذا الاسبوع يا سيدى .

فأيونا المسكين يحرك شفثيه فى تردد وضعف دون ان ينطق ، ولا يجرؤ على شرح سبب قيادته المضطربة الا حين يسأله الضابط : « ماذا ؟ »

واذا كان هذا هو موقفه فى بداية القصة فقد رأينا كيف انتهت القصة بحديثه الى المهره ، ذلك الحديث الذى يبدو فيه « ايونا » وكأنه حريمى على تفهم المهره كل كلمة يقولها حتى يجىء انصاتها حقيقيا ! انظر الى التكرار فى عبارته التى اوردناها فى مطلع المقال : « والآن تصورى أن لك

مهرة صفرة ، وكنت أنت أم هذه المهرة الصغيرة .. وفجأة ذهبت نفس هذه المهرة الصغيرة وماتت . ستأسفين لوئها .. اليس كذلك ؟ »

فايونا المسكين هنا يبدو وكأنه يتنزل الى مستوى المهرة حتى تفهم عنه ، وحتى يقتنع نفسه بأنها تستمع اليه وتمى أبعاد مأساته فعلا .

اما « صقر » بطل قصة « الصيت » فلانه يتحدث الى اصدقاء ، فهو لا يتردد في مبادرتهم بمشاكلته ، بل ويبدو طامعا غير قانع بما يبدون من مشاركة وجدانية ، وأكثر من هذا انه يبدو انانيا لا يهتم الا بنفسه ، وبما يمسّه ، ويتوقع من الآخرين ممن هم في وضع أسوأ من وضعه أن يصمتوا عن مشاكلهم ويستمعوا اليه ويواسوه . انظر مثلا الى موقفه من « حيدر الدرملی » زميله القديم الذي يماني من مرض يقف الاطباء امامه حيارى :
« ولم يدر بالسبب الذي جعل حيدر يتخلف عنهم حتى قال هذا بقلق :

— ظهرت نتيجة تحليل الدم وهي ليست على ما يرام !

تذكر انه شكك اليه مرضا الم به منذ عشرين يوما في احد الاستدبوهات فقال معتذرا : — آه نسيت أن أسأل عن صحتك بسبب زياط اخواننا وتهريجهم آسف يا حيدر ، اننا شخصا في كرب عظيم !

واضطر حيدر الى تأجيل الكلام عن تحليل الدم الى حين وسأله : — لم والعياذ بالله ؟ فحصدته عن حال زوجته حتى قال حيدر : — أسأل الله لها السلامة ، ولعل الولادة تتم دون جراحة ، ولكن خبرني ماذا تعلم عن زيادة كريات الدم البيضاء ؟ — لا ادري ، وعلى أي حال فالطب تقدم جدا ، فوق ما تتصور ، ولكن .. ولكن أنا المسئول !
— أنت ؟ !

نعم كان يجب أن احتاط فلا أسمح بالحمل مهما تكن الظروف .

هز حيدر رأسه في امتعاض وهو يتكلف الاهتمام بكلام الآخر تكلفا ولكنه لم ينبس بكلمة .

هنا يتلشى تقريبا كل اثر للتعاطف مع البطل . والقارىء يتساءل : اذا كانت القصة تنجح فعلا في بناء موقف وجداني جيد متعاطف مع البطل في نصف القصة الاول ، ففيم التنفر منه على هذا النحو في نهايتها ؟ أي انطباع « موحد » يخرج به القارىء عند الانتهاء من هذه القصة .

ايريد الكاتب أن يصور البطل على انه شخص « يتوهم » أن لديه مأساة حقيقية ، والواقع خلاف ذلك ، كما يرى اصدقاءه ؟ وأذن فما هو موقف حيدر الدرملی الذي يعاني بالفعل مأساة حقيقية . ومع ذلك فهو لا يجد من ينصت اليه ؟

والغريب أن « حيدر » هذا يصور لنا بنفس الأسلوب الذى يصور به البطل تقريبا . فهو يبدو - من خلال الحوار الذى اقتبسنا آنفا - شخصا مذهباً مكثرثاً ، رغم مأساته ، بموقف صديقه ولكنه سرعان ما يتصرف بطريقة تبعث على السخرية كما يتضح من باقى الحوار ، يقول صقر :

- ولما وقع المحذور كان على أن أجهضها بأى ثمن ، وهاك نتيجة الإهمال ... فتمتم وهو يجول فى المكان بنظرة ذاهلة :

- دنيا ! ، يعنى أنا كان مالى ومال الكريات البيضاء !

- على رأيك ! ، وهل تدري ماذا تعنى جراحة الولادة ؟ شق البطن !

- ربنا لطيف بالعباد ، وهل تدري انت مرضى بجهله اطباؤنا ويقفون حياله حيارى ؟

- لا تتشائم ، ربنا لطيف بالعباد كما تقول ، والا فمن لأم تتمذب هذا المذاب وهى تهب الدنيا مولودا جديدا ؟

واجهدهما الكلام فيما بدا فلاذا بالصمت . واندفن كل فى ذاته فاجتر احزانه وحده .

وبهذا الموقف « الصببائى » تنتهى كل بادرة للتعاطف مع البطلين كليهما . ويبقى السؤال واردا لماذا بدأت القصة تلك البداية المتوترة الجادة ، ثم تسطحت المشاعر كل هذا التسطح ، وتميع الموقف على هذا النحو ؟ أى وظيفة فنية يحققها هذا التحول ؟ ولا يمكن الاحتجاج هنا بأن هذا يحدث فى الواقع وبأن القصة تحاول تصوير هذا الواقع كما هو ، لأن « الواقع » عادة ما يطرح بدائل أخرى كلها واقعى ، والقصة الناجحة هى تلك التى تنتخب من هذه البدائل مواقف فرعية وتفاصيل دالة تتضافر مع ما سبقها وما يلحقها على بناء استجابة وجدانية « موحدة » تحقق للقصة اكتمالها الفنى على نحو ما رأينا فى قصة « تشيكوف » .

وبعد ، فليس هذا المقال مقارنة بين نتاج الايبين الكبيرين . وقد مر بنا أن قصة « تشيكوف » من أعظم قصصه ، على حين أن قصته « الصمت » ليست من أفضل ما كتب نجيب محفوظ . وكل ما هنالك أن بالقصتين قدرا من التشابه فى الموضوع برز المقارنة . وقد فعلت ذلك فى اول الامر فى قاعة الدرس ، لفرض تريبوى محض ، هو توضيح بعض النقاط التى تناولها هذا المقال لطلاب الذين يضمعون قديمهم على اول الطريق لكتابة القصة ، ولنت نظرهم الى ان الموضوع الواحد قد يتناولوه الكاتبان او الكتاب كل برؤية مختلفة .

ثم رأيت هناك ان انقل التجربة لامثالهم من الطلاب ، وربما لنأثنه الكتاب ، عسى أن يجدوا فيها بعض الغناء .

اسماعيل ادهم او الموت فى الضحى

١٩١١ — ١٩٤٠

د. احمد ابراهيم الهوارى

ناقـد فى الظل :

فى مناجاة ذاتية ساءلت نفسى : ترى من يعرف اسماعيل ادهم ، وحدثنى النفس قائلة : قليل من دارسى الادب والنقد من يذكر هذا المالم الرياضى النابغة ، البحاثة البارع فى التاريخ ، النافذ البصرة . وانه خارج دائرة المتخصصين اصبح نسيا منسيا لا يكاد يذكر .

الدكتور اسماعيل احمد ادهم ، عالم تركى ، المانى السدم ، مصرى المولد . وقد حظى انتاجه العلمى بتقدير كبار الابداء المصريين : احمد امين واسماعيل مظهر واحمد حسن الزيات الذى رشاه بمرثية رائعة . (١-١٤)

تميزت شخصيته بسماحة النفس ، ووداعة الخلق ورقة الشمائل . وبالرغم من مولده المصرى يصح اعتباره غريبا فى دمه ، ونشأته ، وثقافته فهو فى حكم المستعربين والمستشرقين . ونجد فى اسلويه الصراحة ، وحرية الفكر ، ودقة التقسيم العلمى النابعة من المنهجية التى ارتضاها لنفسه : موقفا وسلوكا . وجاء عطاؤه النقدى شاملا مستقصيا ، مترفعا عن المنابذة والميوعة ، متشبثا بما انتهى اليه من حقائق .

ولد اسماعيل احمد ادهم فى السابع من فبراير سنة ١٩١١ بمدينة الاسكندرية من اب تركى وام المانية . فأما والده فهو احمد (بك) ادهم امير الاى الجيش التركى سابقا ، وجده اسماعيل (بك) ادهم استاذ الادب التركى بجامعة برلين ، وجد ابيه ابراهيم ادهم (باشا) ناظر المصارف المصرية على عهد محمد على الكبير . وقد شغل ايضا من المناصب منصب محافظ القاهرة ، وناظر الاوقاف وناظر الحربية فى مصر . وأما والدته فهى السيدة ايلين فانتهوف كريمة البروفسور فانتهوف Vanthouf عضو اكاديمية العلوم البروسية .

وقد تضافرت عوامل عديدة في صهر موهبته وتالقها . وكان لابييه تأثيرات لافتة في المنحنى الشخصى لحياته ، وفي نتاجه العلمى والادبى . اذ كان الاب ، يأخذ ابناؤه بشيء من الصرامة « الاسبرطية » وان كان الدافع شدة الحب والاشفاق على مستقبل الابناء ، وكانت شدته من الناحية الدينية ، فقد كان محافظا شديد المحافظة ، مؤمنا بالله أشد ايمان ، يرتل القرآن في الصباح ، ويقرأ التفاسير والاحاديث ، وعلى نحو ما يروى شقيقه « ابراهيم ادهم » كان لا يعفينا من الصلاة في أشد الايام برودة ، كنا نقوم لصلاة الفجر واجسامنا الصغيرة الرقيقة ترتصد من شدة البرد الذى يهرا الاجسام ... وكان كثير الضغط علينا من هذه الناحية . واعتقد ان هذا الضغط هو الذى ولد الانفجار ، ومهد للثورة الضيقة فانقلب انقلابا عكسيا . اذ نزلت عقيدة اسماعيل ادهم تحت محراث العلم .

وعلى الصعيد العلمى فقد وجد اسماعيل ادهم في مكتبة والده الذائخة بالآلاف الكتب العربية والتركية والافرنجية مينا ينهل منه ويعب ، متكئا على نفسه ما استطاع ، وكان الاب ذا ميل للادب والعلم ، صاحب فريقا من ادباء جيله ، وعلماء عصره ، أنكر منهم عبد الحميد الزهراوى صاحب كتاب « خديجة أم المؤمنين » ، وجميل صدقى الزهاوى الشاعر العراقى ، ورفيق العظم السورى — وكان وكلا عن الاب في ادارة املاكه بمصر في بدء هذا القرن — وغير هؤلاء .

نشأ اسماعيل يقبل على مطالعة الكتب ، في مكتبة والده ، بشغف كبير ويكاد يلتهمها التهاما . ويذكر شقيقه « ابراهيم » انه كان يطالع من بدء حياته حتى آخر حياته القصيرة بشغف شديد ونهم كبير . فكان يجلس الى المائدة لتناول الطعام والكتاب بين يديه ، وينام والكتاب معه ، وبلغ به الشغف انه كان يقرأ وهو يسير في الطريق . وكانت له عبارة كثيرا مايردها امام شقيقه بايمان واضح وهى : « اجعل الكتاب صديقك » ، فالكتاب كان رفيقه الذى لا يفارقه .

وكانت له شخصية مرحة ، وكان كثير من الناس يعجبون بشخصيته ، ويفرقون بين الشخص وآرائه وكان مما يدعوهم الى اكباره تقشفه وزهده في اطايب الحياة بالرغم من شبابه ، واخلاصه لفكره ومثاليته ، ولقد مرض في ١٩٣٦ مرضا طويلا قاسيا ، وظلت آثار المرض تعاوده حتى رحل عن عالمنا . ولكنه احتمل العذاب ولم يغفل دراساته ومباحثه ، وكان يصارع الموت صراعا عنيفا ويغالب الداء المتمكن مغالبة شديدة .

عود على بدء :

تلقى اسماعيل ادهم علومه الاولى في مصر والاعدادية في تركيا . وكان اول البكالوريا التركية ، ودخل كلية العلوم وتخرج منها عام ١٩٣١ هائزا على درجة (بكالوريوس علوم) ، فاونفته الحكومة التركية الى الاتحاد السوفيتى للتخصص في بعثة تبادل الثقافة والصلات بين الدولتين . ونال الدبلوم العالى من معهد الطبيعيات السوفيتية عام ١٩٣٢ ، وتقدم لنيل درجة الدكتوراه برسالة « ديناميكية جديدة مستندة الى حركة الفازات وحسابات الاحتمال » الى جامعة موسكو ، واخذ في العلوم وفلسفتها اجازتى Ph. D. و Sc. D مع درجة الشرف ، كما غنم من الجامعة

نفسها اجازة D. Litt. في اوائل هذا العام (١٩٣٦) ، بصفة مخفية تقديرا لبحوثه التاريخية والادبية .

واشتغل في معامل البحث الطبيعى فترة في ليننجراد ، فاستاذا مساعدا للطبيعيات النظرية بمعهد الطبيعيات السوفيتى الملحق بكلية العلوم بجامعة موسكو ، فاستاذا للرياضيات المعالمية البحتة بجامعة ليننجراد . وفى تلك الفترة وضع كتابه (العلم الرياضى والطبيعيات) وكذلك وضع فى تلك الفترة كتابه (نظرية النسبية) ، والكتابان باللغة الروسية مع مقدمتين مستفيضتين باللغة الالمانية .

وتوالى رسائله الى الجمعيات العلمية وخاصة الى اكاديمية موسكو العلمية واكاديمية العلوم الروسية . واهم رسائله ما كتبه عن (الحركات البرونية) وعن (بناء الذرة) وعن (التكاثر الذرى) وعن (ميكانيكية اينشتين وملاحظة بان لوثيه على نسبته) . وفى يوليو عام ١٩٣٤ كتب رسالته (الفعل الكهرطيسى) التى اعتبرت فى الدوائر العلمية من اهم المباحث خلال ذلك العام ، فدعته جامعا تبرلين وميونخ وفيينا لان يحاضر عنها . وفى اوائل عام ١٩٣٥ انتخب عضوا اجنبيا لأكاديمية العلوم السوفيتية . ثم دعى الى تركيا ليشغل كرسى الاستاذية للرياضيات العليا فى معهد (كمال اتاتورك للبحث العلمى) فى انقره .

وكان تردده على مصر ومعرفته باللغة العربية من المقدمات التى التى ايقظت فيه روح الميل للشرقيات ، وكان أول عهده بها اثناء وضعه كتاب (العلم الرياضى والطبيعيات) فانه اضطر الى دراسة تاريخ العلم الرياضى ، وهذا دفعه الى دراسة المراجع العربية ليمكنه ان يعطى حكما صحيحا عن اثر العرب والمدنية الاسلامية فى الرياضيات وتقدمها . وكان كثيرا ما يخلو لنفسه وياخذ فى مراجعة المراجع العربية حتى اثارى مطالعته فى نفسه ميلا الى المباحث الاستشراقية فى تركيا والمانيا وروسيا ، وسرعان ما عرف فى دوائر الاستشراق بنظراته التحليلية فمهدت اليه جامعة فريبورج فى المانيا بان يشرف على اخراج كتاب المستشرق سبرنجر Springer

عن (محمد صلى الله عليه وسلم) Daslebenund Diehrden Muhammed فاخرجه مع كثير من الملاحظات والنقادات العلمية . وكان كثيرا ما ينصرف فى اوقات فراغه لدراسة تاريخ العرب فى الجاهلية وحياة الرسول ، واخيرا اخرج كتابه (تاريخ الاسلام) Islam Tarihi باللغة التركية ، وقد نشرته (جماعة تمحيص التاريخ الشرقى Cttetik Gemiyetisark Tarihi) ثم انتخب وكيلا للمعهد السوفيتى للدراسات الاسلامية .

وسمعت كلية الآداب التركية لدى ادارة جامعة الاستانة حتى تمكنت من ان تستصدر قرارا بان تعهد اليه بكرسى التاريخ الاسلامى على ان يذهب الى البلدان العربية للتوسع فى دراسة حياتها الاجتماعية والادبية عن كتب ، وليعمل على زيادة التبصر فى اللغة العربية ، فنزل مصر واختار مسقط رأسه الاسكندرية مقرا لنشاطه العلمى حيث آل اليه من جده لابييه ابراهيم ادهم « باشا » بعض الممتلكات ، الا ان انشغاله بالمباحث الاسلامية والدراسات فى التاريخ الاسلامى والشرقى والادب العربى ، لم يحل دون اهتمامه بمباحثه العلمية ، فلم تنقطع صلاته باكاديمية العلوم

السوفيتية ، ولم تتوقف متابعاته العلمية ورسائله للمجلات العلمية .

وما أن هبط مصر حتى عمل على توطيد صلاته بأدبائها ومفكرها فنشر سلسلة بحوث رياضية عن نظرية النسبية في مجلة (المقتطف) ونقذات تاريخية لبعض المؤلفات العربية في مجلة (الامام) و (أوبى) و (الحديث) السورية . كما نشر رسالته عن الحديث والرواية كفضل من كتابة (حياة محمد ونشأة الاسلام) وقد أثارت ضجة فصدرتها الحكومة .

وهو كاتب مستوعب مسهب لا يتهيب مباحثه مهما كانت عويصة ، واسلوبه — على نحو ما سرى القارىء — يميل الى النهج العلمى فى التدقيق والتمحيص حتى فى الادبيات الخالصة . على أن آراءه العلمية اخفت تنسرب كأنها زيت على الثوب سرح فى نسيج الدراسة النقدية ، فالقارىء لدراساته عن الشاعر التركى (عبد الحق حامد) — على سبيل المثال — سيلبس تجليات نظرية النسبية تتراءى فى معالجته النقدية . ووجه الخصوبة يكمن فى قدرته على أن يخرج بالمعادلات الرياضية من اطارها المحدود الى آفاق السلوك الانسانى والطبيعة البشرية .

واقف امام اسلوبه فى المعالجة النقدية ليتذوق القارىء الفكرة التى اشترت اليها وكيف تكتسب حيوية وثراء . بمعنى كيف تتحول نظرية النسبية الى « محض تغاير ولاثبات لشيء » يقول : « ويتساءل حامد عن مجرى التغاير ، وهل يسوق حتما التسليم بأن كل شيء محض تغاير الى العدمية كما انساق هيراقليط ؟ ويجب حامد أنه يرى وجود شيء فى الوجود حتى يأخذ فى التغاير فى الزمان ، لان تصور فكرة التغاير فى العدم محض لاشي . ومن هنا فقط يرفض حامد الفكرة العدمية Nihilism فى الفلسفة .

ولكن اذا كان هنالك شيء فى الخارج يأخذ فى التغاير فى الزمن فهل فى الامكان معرفة كنه هذا الشيء ؟ يتدرج حامد فى الاجابة على هذا السؤال من المالم الخارجى الى المالم الداخلى . ويقول أن مدركاتنا نسبية بالاضافة للاشياء الخارجية عنا . . غير أن هناك مدرك أولى مطلق هو التغاير تستخلصه من النظر فى المالم الخارجى والداخلى ، وأول المدركات فى التغاير ، بمعنى أكبر تغاير يمكن تلمسه هو ذلك التغير الذى ينتهى بالحق الى اغوار العدم فيطويه على المات

ان حامد يرى أن التغاير الحقيقة الاولى الملموسة فى الاشياء التى تتكثفها وهو ينتهى بهذا التغاير الى وجود مطلق وراء هذه التغايرات فى الزمان والمكان فهو ثابت باق على حقيقته .

وهو — حامد — بذلك يقرر عدم فناء شيء ، فالآتى يأتى من الازل والذاهب يذهب للابد ، ولكن بين الآتى من الازل والذاهب للابد شيء نفتقده ، ينزل بالانسان فى لحظات الى كومة من تراب ، فاذا لم يكن هذا شيئا موجودا فكان المالم محض لا شيء ، مقبرة كبرى تصطبخ فيها الاشياء .

فانن لابد من شيء ان لم يكن صار الى العدم فانه فارق البدن حتى فارقت الحياة الجسد ، هذا الشيء هو الروح .

ويرى أن الروح سر *Mystere* ومحيط ومستقل عانياً بذلك الفكرة القائلة بأن الأرواح كائنة في كل ظرف وحين في الكائنات . . وهو في إجابته ينهج نهج القرآن « قل الروح من أمر ربي » ويعمد لإثبات خلود الروح بدليل يأخذه من القرآن ، وهو نص الآية « افحسبتم أنها خلقناكم عبثاً » . ويندفع عبد الحق حامد في إثبات بقاء الروح ، وهو في اندفاعه ينتهي إلى أن الحياة مهزلة ويميل للريبة في الأشياء والشك فيها . ويمكنك أن تلمس الجدل النازل عند حامد أنه يبدأ من الحقائق اليقينية ويأخذ خطوة خطوة في الاقتراب من فلسفة الشكوكيين حتى ينتهي إلى فلسفة الامكان ، لان حامد بطبيعته ميال للشك في الأشياء ، والحقيقة التي يخلص بها أن الحياة ملهاه منجمة *Trgi-Comique* ومهزلة ليس ورأئها من شيء .

... ان الحقيقة اليقينية هي في مطابقة المدركات الحسية للوجدان ، وهكذا ينتهي إلى أن الحقيقة ذاتية قائمة في عالم الواعية وأن معرفتنا بالأشياء نسبية مادام المقياس المشترك بين وجدان البشر مفتقد ومعنى هذا أنها اعتبارية تختلف من شخص لآخر .

في البدء ، حرصت أن أرسم بالكلمات صورة للامح العطاء الفكري لاسماعيل أدهم تمهيدا للتعرف على منهجه في نقد الشعر من خلال اعلام المدرسة الرومانسية : خليل مطران ، ١٨٧١ - ١٩٤٩ ، وميخائيل نعيمة نوفمبر ١٨٨٩ - وجميل صدقي الزهاوي ١٨٦٣ - ١٩٣٦ ، واحمد زكي ابو شادي ١٨٩٢ - ١٩٥٥ ، وعبد الحق حامد ١٨٥١ - ١٩٣٧ .

اسماعيل ادهم ناقدا :

بداية أود أن أشير أن اسماعيل ادهم ينحدر من معطف النظرية الرومانسية . ومن تعاليمها يبسط رؤيته للنص الشعري ، ورؤاه للشعر ورسالته . ويقف أمام مدلول كلمة « شعر » اللغوي والاصطلاحي . فيأتي بقول « الازهرى » في تعريفه للشعر : « الشعر القريض المحدود بعلامات لا يجاوزها والجمع اشعار ، وقائله الشاعر ، لانه يشعر ما لا يشعره غيره » والكلمة استعملت عند العرب في الجاهلية ، بمعنى العلم والمعرفة من حيث أن الشعور مقدمة للمعرفة والعلم ، فتقول شعرت به أى علمت ، وليت شعري ما كان ، أى ليت علمى محيط بما كان ، وشعرت بكذا فطنت له . وجاء في « تاج العروس » : (١٥) وقيل هو العلم بدقائق الامور ، وقيل هو الادراك بالحواس . وفي القرآن الكريم : « وما يشعركم أنها اذا جاءت لا يؤمنون » (١٦) « بمعنى وما يدريك » . فالاصل في الكلمة الشعور ، ومنها نقل اللفظ لباب المعرفة والعلم . وقد اشتركت العربية والعبرية في نقل اللفظ من معنى الشعور إلى معنى العلم والمعرفة .

والشعر عند العرب ، شعر من حيث هو فيض الشعور ، وعندهم ان هذا هو اصل التفرقة بين الشعر وبقية ضروب الكلام .

والشاعر وجمعه شعراء ، لفظ يطلق عند العرب على من يقرض الشعر . ومن حيث ان لفظة الشعر نقلت من باب الشعور بالشيء إلى العلم به فان لفظ شاعر استعمل للدلالة على أهل الحجب من العرب من حيث هم أصحاب المعرفة والعلم ، ولما كان العلم والمعرفة عند العرب لهما

أصل مستمد من الغيب ، فان أصحاب الحجى هم أصحاب المعرفة المتصلين بقوى الغيب من الجن والشياطين .

والقارئ لآراء اسماعيل أدهم في رسالة الشعر يلمس أنها تكاد تدور في فلك النظرية الرومانسية ولا ينفى عنها حولا . فهو فارس من كوكبه مرسان النظرية الرومانسية في الأدب العربي الحديث : هيكल والمقباد و المازنى . انه من (الذات) يبدأ والى (الذات) يعود من (ذات) الشاعر ينطلق سابحا في نهر الزمن ليؤكد هوية (الحاضر) من خلال البحث في (ماضى) هذا الواقع . في ضوء علاقة جدلية بين المدرسة الاتباعية والابداعية على نحو ما سنرى .

مند الدكتور اسماعيل أدهم أن « الشعر الكشاف » منحة الحياة والطبيعة لنفس الشاعر ، وذلك نتيجة استغراق في ، ويخطيء من يذهب لتعريف الشعر بأنه الجمال . . فالشعر أسمى من أن تقتل رسالته بشيء معين لانه رسالة الحياة » .

ان الشعر شيء أبعد غورا في الطبيعة الانسانية من أن يتخضع للعقل وقوانينه لانه يتجه للاحاساس والشعور ، وهو يعرض للحياة بالوصف او التصوير او التحليل . ان الشاعر مثله مثل المثال الذي يسكب من وحى فنه على الصخر آيات عبقريته — يستمد من الالفاظ والتراكيب المواد التي يقيم منها هيكل شعره . وعلى هذا ، فالفن والشعر جزء منه — شيء أبعد غورا من المظهر المادى الذى يظهر فيه ، شيء يتصل بروح الفنان والشاعر .

والدكتور اسماعيل أدهم يلح على ربط الشعر بالنفس والشعور والروح . « فالشاعر هو ذلك الانسان الذى يستوعب الحياة عن طريق شعوره واحساسه فيعرضها نابضة » ، (١٧) والشعر غايته في ذاته ، لانه يتضمن أغراضه في نفسه ، من حيث هو شعور يخالط الحياة فيجىء منها (١٨) وكأنه يقيم علاقة توحد بين الذات المدركة والموضوع المدرك . وتنتهى أغراض الشعر « عند حد التعبير عما في الوجدان من معانى الحياة وصورها التى خالطته » .

فالدكتور اسماعيل أدهم من الشعور يبدأ والى الشعور يعود . انه « فيض الوجدان » و « نفحة علوية » والشاعر لا يعنى بالجمال الا قدر ما هو مثبت في تضاعيف الحياة التى تبدو معكوسة في اطار ذاته ، وهو الى هذا لا يعنى بابرار تلك اللذة والالم في شعره الا بالمقدار الذى يخالط شعوره منها . (١٩)

ذكرت أن اسماعيل أدهم ينحدر من معطف النظرية الرومانسية التى ترى أن الشعر تعبير عن المشاعر ومن المسلمات النقدية أن مفهوم الشعر عند أصحاب هذه النظرية ، يركز على العالم الداخلى للشاعر ، بدلا من تركيزه على العالم الخارجى . ويربط مفهوم الشعر وخصائصه ربطا وثيقا بهذا العالم (٢) . ولقد دفعت الملابس التاريخية والحضارية التى مرت بها مصر والعالم العربى ، أن يبحث المثقف العربى عن ذاته من خلال البحث عن الذات القومية ، وأن يتماثق الخيال الفردى للمثقف مع وجدان الجماعة وأشواقها فى التخلص من نير الاستعمار والتبعية ، وانتزاع الحرية ومن

هنا توحدت (الذات) الفردية مع (الذات) القومية في مطلب نبيل « الحرية » وكان الفرد (المائل) هو البدء والمنتهى للوصول الى (المثال الرومانسى) ومن المسلمات فى تاريخ الحضارة أن الفرد هو الركيزة الأساسية ، والكعبة التى يطوف حولها فكر النظرية الرومانسية .

هنا نتريث قليلا لنتعرف على النسق النقدى العام للعصر الذى جاء « اسماعيل أدهم » افرازا حضاريا له . اذ ان ذلك يكشف عن وحدة الارومة التى تصل بين فكر هؤلاء جميعا فى نظرتهم للفن والحياة .

فالعقاد — مثل د. أدهم — يرفض أن يطرح تعريفا جامعاً مانعاً — على حد تعبير المنطقة — للشعر وأن ارتكز على مطلب رئيسى لاغنى للشعر عن محتوائه . فالشاعر ينبغى أن يلتزم بمطلب يحقق من خلاله رسالة الشعر التى تتلخص فى أنه « التعبير الجميل عن الشعور الصادق — وكل ما دخل فى هذا الباب — باب التعبير الجميل عن الشعور الصادق — فهو شعر وان كان مدحا أو هجاء أو وصفا للأبل والاطلال ، وكل ما خرج عن هذا الباب فليس بشعر وان كان قصة أو وصف طبيعة أو مخترع حديث . (٢١) .

ويلتقى (العقاد) مع (د. أدهم) فى قوله — العقاد — « ان الشعر تعبير عن النفس الانسانية وتمثيل للحياة فى شتى ألوانها وشكولها ويستحق من التقويم والتقدير ما تستحقه النفس والحياة . فاللغة ليست هى الشعر والشعر ليس هو اللغة ، والانسان لم ينظم الا للباعث الذى من أجله صور أو صنع التماثيل أو غنى أو وضع الألحان . فالباعث اذن موجود بمهزل عن الكلام والالوان والرخام والألحان ، وانما هذه هى ادوات الفنون التى تظهر بها للعيون والاسماع والخواطر حسب اختلاف المواهب والملكات . فاذا وجدت الفحولة البدوية وجدت اداة النظم والتعبير . وبقي أن نبحث عن الشاعرية والخواالج والاحاسيس التى يعبر عنها الشاعر . وهذه الشاعرية قسط شائع بين الناس يعبرون عنه بما استطاعوا من لفات ، وقد يعبرون عنه كما تقدم بغير اللفات » . (٢٢)

وعلة الشعر عند د. محمد حسين هيكل (١٨٨٨ — ١٩٥٦) تقوم على اساس عميق سنده الشعور الانسانى الصحيح . من هنا يتحفظ د. هيكل على شعر المناسبات . ويرد علة التهافت فى هذا الشعر الى أن « الالهام فيه ينطبع فى النفوس من حوادث خارجة عنها ، فى حين أن الالهام فى الشعر الصحيح داخلى يصدر عن النفس ذاتها ويهتز كل وجود الشاعر ، لانه الفيض (الكلمة اكتسبت قداسة لدى نقاد النظرية الرومانسية) المضى لدخيلة حياته ولكل ايمانه ولكل عواطفه وكل وجوده » . (٢٣) فلا بد من أن تكون هناك مناسبات تحرك نفس الشاعر وتهزها من الاعماق ، فتدفعها الى الاغاضة بمكنون ما فيها .

فرسالة الشعر عند « هيكل » تبلور فى أن يكون الشعر « أداة صالحة للتعبير عما يجيش بالنفوس وتضطرب به الخواطر » ويربط بين رسالة الشعر وبين حرية الشعور التى تدفع الشاعر أن يشدو بالشعر بوحى ما فى نفسه ، وما تلهمه حياته فيأتى شعره شعر النفس الفياضة

لا شعر الظروف التي لا شعر فيها . وأن يصور ما يصدر عن وحى الروح والهام العاطفة وفيض الفكر . (٢٤) وفي تعليقه لسر عبقرية « شكسبير » (١٥٦٤ — ١٦١٦) يرى أنها تكمن في قدرته على أن يرى دخيلة « النفس الانسانية ... فانت لا تقرا له مسرحية ولا مقطوعة الا وجدت من وصف هذه المظاهر وصفا وديما يدلك على مبلغ تأثيرها في أعصاب هذا الشاعر الدقيق الحس تأثرا يجعله يندفع الى الاعجاب بالجمال وتقديره » . (٢٥)

أما « ميخائيل نعيمة » فمن (الفريال) يطالعنا برؤيته للشاعر فهو عنده « نبي وفيلسوف ومصور وموسيقى وكاهن . نبي — لانه يرى بعينه الروحية ما لا يراه كل بشر . ومصور — لانه يقدر أن يسكب ما يراه ويسمعه في قوالب جميلة » من صور الكلام . وموسيقى لانه يسمع أصواتا متوازية حيث لا نسمع نحن سوى هدير وجمجمة . العالم كله عنده ليس سوى آلة موسيقية عظيمة تنقر على أوتارها أصابع الجمال ... والشعر الذي تعانق روحه روح الكون يدرك هذه الحقيقة أكثر من سواه . لذلك نراه يصوغ أفكاره وعواطفه في كلام موزون منتظم » .

« وأخيرا — الشاعر كاهن لانه يخدم الها هو الحقيقة والجمال وبالاختصار أن روح الشاعر تسمع دقات أنباض الحياة وقلبه يردد صداها ولسانه يتكلم « بفضل قلبه » تتأثر نفسه من مشهد يراه أو نغمة يسمعها فتتولد في رأسه أفكار ترافقه في الحلم واليقظة فتتملك كل جوارحه من جوارحه حتى تصبح حملا يطلب التخلص منه . وهنا يرى نفسه مدفوعا الى القلم ليفسح مجالا لكل ما يجيش في صدره من الانفعالات وفي رأسه من التصورات ولا يستريح تماما حتى يأتي على آخر قافية فيقف هناك وينظر الى ما سال من بين شفرتي قلمه كما تنظر الام الى الطفل الذي سقط من بين أحشائها . أمامه فلذة من ذاته وقسم من كيانه » .

أن (ميخائيل نعيمة) يعلو بالشاعر — حيث تعانق روحه روح الكون وبرسالته ويعود بالمفهوم الى سيرته الاولى ويلتقي مع كوكبه نقاد النظرية الرومانسية (العقاد — هيكل — المازني — اسماعيل ادهم) أولئك الذين ينظرون الى أن الشعر يصدر عن الذات الشاعرة . فعنده أن الشاعر : « لا يأخذ القلم في يده الا مدفوعا بعامل داخلي لا سلطة له فوقه . فهو عبد من هذا القبيل لكنه سلطان مطلق عندما يجلس لينحت احساساته وأفكاره تماثيل من الالفاظ والقوافي لانه يختار منها ما يشاء . فيختار الاحسن اذا كان من المجيدين أو ما دون ذلك بالتدرج حسب قواه الفنية والادبية » .

على نحو ما سبق ، فإن النسق النقدي لهؤلاء النقاد ينبىء عن اتفاقهم في علة الشعر .

ولست هنا بسبيل دراسة مواضع التأثير ، ومناصبه ، فمجالها الدراسة النقدية المقارنة لكن أشير الى اثر النظرية الرومانسية في مفهوم الشعر لدى هذا الجيل من النقاد (٢٦ ، ٢٧) .

مفهوم الشعر بين الاتباعية والابداعية :

حرص اسماعيل ادهم أن يرسم خريطة نقدية يوضح من خلالها أبعاد المدرسة الاتباعية وسماتها ، مقارنة بالمدرسة الابداعية وهو في

تفرقة بين المدرستين يطرح مفهومه للشعر ولرسالة الشاعر . والتفرقة بين المدرستين تثير اهتماما لافتا لأنها تحدد حجم العطاء الفني الذي قامت به كل مدرسة . وترصد حجم الدور الذي قام به الإبداعيون من خلال النقد التطبيقي لأعلام الشعر الرومانسي كما تنبئ تاريخيا — عن الدور الذي قام به الاتباعيون أو (الأحيائيون) وعلى رأسهم البارودي (١٨٣٩ — ١٩٠٤)

ان الشعر في المدرسة الاتباعية عطاء فني لـ « صوغ خلجات الشهور والنفس في قوالب من فعل المحض وعمل الذهن الصرف » . (٢٨) ويرتكز اسماعيل ادهم في طرحه لمفهوم الشعر عند المدرسة الاتباعية على « ابن خلدون » في مقدمته فصل في صناعة الشعر ووجه تعلمه « وهذا الفصل بمثابة دستور لهذه المدرسة . اذ تحكم في فهم الشعراء لرسالة الشعر وللعملية الإبداعية ذاتها وكان مؤشرا راصدا للاتجاه الاتباعي . يقول ابن خلدون :

... « ومن الشعر ملكة تكتسب بالصناعة والارتياض في كلام العرب حتى يحصل شبه في تلك الملكة وحيث ينزل الكلام في قوالبه ، ولا يكفى في الشعر ملكة الكلام العربى على الإطلاق بل يحتاج بخصوصه الى تلمظ ومحاولة في رعاية الأساليب التى اختصته العرب بها وأستعمالها حيث أن الأساليب عندهم عبارة عن المنوال الذى ينسج فيه التراكيب أو القالب الذى يفرغ فيه . ولا يرجع الى الكلام باعتبار افادته أصل المعانى الذى هو وظيفة الأعراب ، ولا باعتبار افادته كما المعنى من خواص التركيب الذى هو وظيفة البلاغة والبيان ، ولا باعتبار الوزن كما استعمله العرب فيه الذى هو وظيفة العرض . فهذه العلوم الثلاثة خارجة عن صناعة الشعر وهى انما ترجع الى صورة ذهنية للتراكيب المنتظمة كلية باعتبار انطباقها على تركيب خاص ، وتلك الصور ينتزعها الذهن من أعيان التراكيب وأشخاصها ، ويصيرها فى الخيال كالقالب أو المنوال . ثم ينتقى التراكيب الصحيحة عند العرب باعتبار الأعراب والبيان فيرصها فيه رصا كما يفعل البناء فى القالب أو النساج فى المنوال حتى يتسع القالب بحصول التراكيب الوافية بمقصود الكلام . ويقع على الصورة الصحيحة باعتبار ملكة اللسان العربى فيه . فان لكل فن من الكلام أساليب تختص به وتوجد فيه على أنحاء مختلفة فسؤال الطلول فى الشعر يكون بخطاب الطلول كقول الشاعر : (يادار مية بالعلياء فالسند) ، ويكون باستدعاء الصحب للوقوف على الطلل كقوله : (قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل) ، أو بالاستفهام عن الجوانب لمخاطب غير معين كقول الشاعر ، (ألم تسأل فتجيبك الرسوم) ، ومثل تحية المطلوب بالامر لمخاطب غير معين بتحيتها كقوله : (حى الديار بجانب الفزل) أو بالدعاء لها بالسقيا كقوله :

أسقى طولهم أجش هذيم وعزت عليهم نضرة ونعيم

... وأمثال ذلك .. فمن اراد قرض الشعر كان كالبناء أو النساج والصورة الذهنية المنطبقة فى ذهنه كالقالب الذى يبنى فيه أو كالمنوال الذى ينسج عليه ، فان خرج من القالب فى ثباته أو عن المنوال فى نسجه كان شعرا فاسدا » . (٢٩)

وهذا النص يحمل في اعطافه دلالة تاريخية لافتة : في تحديد « المتحول » في تيار الشعر العربي . فاغراض هذا الشعر تكاملت وغدت منوالا ينسج الشاعر المتأخر بردته بالنظر الى روائحه والنسج عليها . وهذا يعنى زحزحته المفهوم الاصيل الذى نشأ مع الشعر العربى ، وهو المفهوم الذى يقرن بين الشعر وفيض الشعور . تحول من (طبع) الى (صنعة) تقوم على المطالعة لدواوين الشعراء المتقدمين حيث ينشأ — من خلال الممران والدربة على أساليب صوغ الشعر — قالب او اطار شامل من التراكيب تملأ شعاب عقل الشاعر فيفرغ منها صورة الفنية .

وهكذا — وبمرور الزمن — بدأ الشعر العربى يفقد ، الى حد كبير ، عناصره الوجدانية والشعورية التى توارت في استيحاء امام الزخارف اللغوية والبديعية .

وامتد ظل هذا المفهوم الذى حدد قساماته الواضحة « ابن خلدون » ليستظل بظله — مع مطلع النهضة واليقظة القومية وما صاحبها من التفات نحو الماضى بحثا عن الذات القومية — ناقد احيائى كبير « حسين المرصفى » (١٨١٥ — ١٨٩٠) وشاعر احيائى كبير « محمود سامى البارودى » (١٨٣٩ — ١٩٠٤) رائد الشعر العربى الحديث . فهما معا ، شكلا ضفيرة مجدولة ، احيت قيم الشعر العربى فى عصور ازدهاره ، مما مهد للمدرسة الايداعية أن تواصل الابحار فى نهر الزمن وتعيد للشعر نبضه ولتصور عناق اشواق الانسان ، روح الكون واسراره .

فالمرصفى (١٨١٥ — ١٨٩٠) يسير حذو الحاضر متبعا مفهوم « ابن خلدون » للشعر . والقارىء لكتاب الوسيلة للمرصفى يدرك بصمات « ابن خلدون » واضحة ولست بسبيل القراءة النقدية للمرصفى فى وسيلته لفهم الشعر ، فليس هذا موضعها ، لكن اشير الى اتفاقه ، وهو ناقد احيائى كبير ، مع « ابن خلدون » فى النظر الى الملكة الشاعرة والعملية الشعرية التى هى — عندهما بمثابة المنوال الذى ينسج منها الشاعر بردته او نسج قصيدته . كما يتفق معه فى عنصر « الذوق » والذاكرة ، والفهم الثاقب ، والقالب الذى ينسج الشاعر ، ببصيرته موضوعاته الشعرية (راجع الوسيلة الجزء الثانى) .

وخطورة هذا المفهوم تبدت فى تأثيره على مفهوم « البارودى » (١٨٣٩ — ١٩٠٤) باعث الشعر العربى ورائده . ومن الاهمية ان اقدم للقارىء المقدمة التى طرح فيها البارودى « مفهومه للشعر » فهى وثيقة نقدية تؤرخ ارهاصات المنحنى التاريخى للمدرسة الاتباعية بريادة البارودى .

يقول البارودى « ان الشعر لمعة خيالية يتألق وميضها فى سماء الفكر ، فتنبعث اشعتها الى صحيفة القلب فيفيض بلالاتها نورا يتصل خطه بأسلة اللسان . فينبعث بالوان من الحكمة ينبجج بها الحالك ، ويهتدى بدليلها السالك ، وخر الكلام ما ائتلفت الفاظه وائتلفت معانيه ، وكان قريب المأخذ بعيد المرمى سليما من وصمة التكلف ، بريئا من عشوة التعسف غنيا عن مراجعة الفكرة ، فهذه صفة الشبر الجيد ، فمن آتاه الله منه حظا وكان كريم الشمالك طاهر النفس فقد ملك أعنه

القلوب ونال مودة النفوس وصار بين قومه كالفرقة في الجواد
الادهم ، والبدر في الظلام الابهيم . ولو لم يكن من حسنات الشعر
الحكيم الا تهذيب النفوس وتدريب الافهام وتنبيه الخواطر الى مكارم
الاخلاق لكان قد بلغ الفاية التي ليس وراءها لذي رغبة مسرح ،
وارتبا الصهوة التي ليس دونها لذي همة مطمح ومن عجائبه تنافس
الناس رغبة وتفاير الطبائع عليه وصفو الاسماع اليه ، كأنما
هو مخلوق من كل نفس او مطبوع في كل قلب ، فانك ترى الامم
على اختلاف السنتهم وتباين اخلاقهم وتعدد مشاربهم لاهجين به عاكفين
عليه لا يخلو منه جيل دون جيل ولا يختص به قبيل دون قبيل ، ولا غرو
فانه معرض الصفات ومتجر الكمالات .

ولقد كنت في ريعان الفتوة واندفاع القريحة بتيار القوة الهج
به لهج الحمام بهديله ، وأنس به أنس المديل بهديله ، لا تذرعا
الى وجه أنتويه ، ولا تطلعا الى غنم أنتويه ، وانما هي أغراض
حركتني ، واباء جمع بي وغرام سال على قلبي ، فلم اتمالك أن
أهبت ، فحركت به جرسى ، أو هفتت فسيرت به عن نفسى ، كما
قلت :

تكلمت كالماضين قبلى بما جرت به عادة الانسان أن يتكلما
فلا يهتمدنى بالاساءة غافل فلا بد لابن الايك أن يقرنما (٣٠)
وهذه المقدمة تعكس منحنى الشاعر الاحيائي ، والتفاتة نحو الماضي
محتذيا اياه . فهو المثل الاعلى الذى يجسد عصر الازدهار الحضارى ،
والذخيرة التى يتجاوز بها اللحظة الحضارية الهابطة التى يحياها . وما
يهمنا هنا ، رؤيته للشعر بوصفه عملية عقلية فى المقام الاول .
والبارودى عبر عن نظرة الشاعر الاحيائي او الاتباعى - بتعبير د.
اسماعيل ادهم .

ولا ننسى مقولة « ابن خلدون » عن الصورة الذهنية المنطبعة فى ذهن
الشاعر كالثالب الذى بينى فيه او كالمئوال الذى ينسج عليه . كما لا ننسى
ما رواه المرصفى فى حديثه عن « البارودى » وموقفه من (التراث) :

« ... لما بلغ سن التعقل وجد من طبعه ميلا الى قراءة الشعر وعمله
فكان يستمع بعض من له دراية ، وهو يقرأ الدواوين ، أو تقرأ بمحضرتة ،
حتى تصور فى برهة يسيرة هيئات التراكيب العربية ومواقع المرفوعات منها
والمصوبات والمحفوظات حسب ما تقتضيه المسمانى والتعلقات المختلفة ،
فصار يقرأ ولا يكاد يلحن ... ثم استقل بقراءة دواوين الشعر ومشاهير
الشعراء من العرب وغيرهم ، حتى حفظ الكثير منها دون كلفة ، واستثبت
جميع معانيها ناقدًا شريفها من خسيبها ، واقفا على صوابها وخطئها ،
مدركا ما كان ينبغى وفق مفاهيم الكلام وما لا ينبغى ، ثم جاء من صنعة
الشعر باللائق » (الوسيلة الجزء الثانى) .

ويتكامل هذا النص مع النص السابق فى الكشف عن مراحل العملية
الشعرية والخلق الشعرى التى تعتمد على الفكر ، ثم القلب ، فاللسان .
وبتعبير زكى نجيب محمود « ... وهى خطوات لو وضعناها بلغة علم
النفس لقلنا : انها : ادراك ، فوجدان ، فنزوع ، فاذا اخذنا الرجل بنص

عبارته — وأولى لنسا أن نفعل — رأينا أن نقطة البدء عنده إذا ما هم بنظم قصيدة من شعره أن ترتسم في ذهنه صورة أنه لا يقول أنه يبدأ بما يرى مباشرة ولا بما يسمع مباشرة بل يبدأ بصورة يتكامل بناؤها في ذهنه أولا ، وسيان بعد ذلك أن تكون الصورة مطابقة لرثى أو لمسموع أو غير مطابقة » . (٣١)

ان الشعر عند «البارودي» صناعة وليس طبعا . ويرى د. اسماعيل ادهم أنه : لما كان العرب يعرفون الشعر على أنه الكلام الموزون المقفى الذى يجرى على أساليب العرب ويقصد به الجمال الفنى فهذا جملهم يعتبرون الشعر صناعة تتبع فيها المعانى الاوزان والقوافى ، بيان ذلك عندهم أن الوزن والقافية أصل اداته الشعرية .

على أن الابداعية قامت قبل كل شيء تحارب مثل هذه الفكرة معتبرة الشعرية الأصل ولها أن تستعين بالاوزان والقوافى أو ما يقوم مقامها لتكون لها تلك النبرات الموسيقية التى تميز الشعر عن بقية ضروب الكلام . وبين هذا التناول للشعر وتناول العرب للشعر يقوم الفرق بين الاتجاه الاتباعى والاتجاه الابداعى . لان اعتبار الوزن والقافية أصلا اداتهما الشعرية يجعل البيت وحدة مستقلة فى معناها ومعناها عما بعدها وعما قبلها .

وعلى هذا الأساس يمكنك أن تصدل وتبدل فى ترتيب ابیات شعراء الاتباعيين بدون أن تخشى أن يؤثر هذا التبديل على معانى القصيدة وأغراضها ، لان لكل بيت فى الشعر العربى وحدته .

وبعكس هذا قيام الاتجاه الابداعى على أساس ان الشعرية هى الأصل ، وان من ادواتها الوزن والقافية ، لذلك تجد تسلسلا مقبولا فى الشعر الابداعى ، أساسه ان الشاعر يعبر عن خواطر متناسقة فى ذهنه وعن عاطفة متمشية فى صدره ، ومن هنا كانت وحدة القصيدة فى شعر الابداعيين أظهر شيء .

والشعراء الابداعيون يرون الشعر فنا منبها للتصور والحس عن طريق الرمز . وان الشعر يفترق عن الرسم فى أن الرسم من منبه للتصور والحس عن طريق النظر . وهما يفترقان عن الموسيقى فى أنها تنبه للتصور والحس عن طريق السمع . (٣٢)

ويتولد عن انسحاب الشاعر أو ارتداده الى « الداخل » أن ينسرب ما يجيش فى وجدانه فى صورة الفاظ فيتمائق اللفظ والمعنى . اذ أى التعبير عن الشعرية هو كل اغراض الشاعر . ذلك ان الشعرية تستعين بالاوزان او القوافى او ما يقوم مقامها لتخرج الى العالم الظاهر متميزة بنبرات يتميز بها الشعر عن بقية ضروب الكلام .

فالشاعر حين يستمر الاوزان او القوافى او ما يقوم مقامها فهو يستعين بها ليؤلف وحدة موسيقية يتمكن أن يصب فيها الخلجات التى تتردد فى وجدانه ، وهو حين يصب هذه الخلجات فى الالفاظ فانها تتصاعد فتكون وحدة لا يمكن أن تنصل الالفاظ فيها عن الشهور ، والشاعر فى ذلك كالموسيقى ، وكما انه لا يوجد فى الموسيقى أنغام فى جانب ومعان يعبر

عنها بهذه الانغام في جانب آخر ، بل يوجد هناك فقط صوت تعبيري .
(واسماعيل ادهم هنا يرتكر على الناقد الانجليزي برادلي) كذلك في
الشعر لا يوجد الفاظ وحدها ومعان وحدها ، انما يوجد الفاظ تعبيرية
عما في وجدان الشاعر ، هي مظهر الشاعرية والشعر نفسه . (٣٣)

اسماعيل ادهم بين المنهج النفسي والمنهج المعتمد على السيرة

الشعر مظهر نفسي لصاحبه :

لما كان الشاعر يستوعب الحياة من طريق وجدانه ، ولما كان
انسحاب ذاتية الشاعر على الحياة ، ومجىء شعره من مخالطة وجدانه
لما ، فان صورته الفنية تستمد خطوطها من نفس الشاعر وطبيعته ،
بلغة اخرى لما كان الشعر — من حيث الموضوع — قطعة من الحياة
يعرضها لنا الشاعر من خلال مزاجه الخاص ، وهو بما اوتي من مقدره
على الابرار والعرض قادر على اثاره احساساتنا ومشاعرنا وينقلنا الى
الجو الذي خلقه في شعره فنشعر وكأننا نحيا فيه ونتحرك . فالعرض
عنده يستمد خطوطه من طبيعة مزاجه وذاتيه التي تأثرت بأوضاع المحيط
الطبيعي والبيئة الاجتماعية . فمن هنا اعتبر اسماعيل ادهم الشعر
مظهرا نفسيا يدل على وجه تفهم الحياة والاحساس بها . (٣٤)

المنهج المعتمد على السيرة

يرتكز اسماعيل ادهم على منهجين يواجه بهما النص بالمنهج النفسي
والمنهج المعتمد على السيرة وكلاهما يبدأ من الذات والى الذات يعود . فهو
في المنهج المعتمد على السيرة يستند الى علاقة الانسان بالبيئة . فالانسان
ابن نشأته ووليد بيئته الاولى . لانه من الساعة التي يولد فيها حتى يودع
ايام الطفولة فان أفعاله العكسية الاصلية هي التي تستحكم في سلوكه
مستنزلة الاسباب مباشرة من جهازه العصبي ، تلك الافعال — التي كانت
تعرف من قبل بقواصر الطبع وأحكام الفريضة والتي تكون مطواعة في
طفولة الانسان للمؤثرات التي تنطوي عليها بيئته المكانية من الزمان ،
والانسان يخرج من طفولته تحت تأثير هذه العوامل مصبوبا في قالب تتكون
شخصيته استنادا اليه . هذا القالب يكافئ الحصالات التي احاطت به
من جهة ، والدوافع المستمدة من جبلته والتي تحركه من جهة اخرى . (٣٥)
وليس من شك ان الانسان عندما يغير في بيئته فانما يتغير هو نفسه ايضا .
يغير ويتغير في آن .

ود . اسماعيل ادهم في ارتكازه على البيئة انما يحفل بما تتأثر به
الشخصية بالمحيط الاجتماعي . ومثل هذا التفكير يمد الناقد بتكأة علمية
تساعده على تفهم عصر الشخصية الادبية التي يواجهها بالتحليل والنقد ،
اذ يرتكر هذا المنهج على قواعد وأصول تضي بنا الى أغوار النفس
البشرية وتجعلنا على اتصال بنهر المعاني والافكار ، وكيف تتدفق في اطوار
النفس البشرية .

هذا المنهج في البحث هو الذي يقتضيه منطق الأمور . واذن — فيما يرى اسماعيل أدهم — لا وجه للاعتراض عليه — كما يفعل البعض — بأنه يقتل النقد الفني . لأن الآثار الأدبية والفنية ، وإن كانت تنعكس فيها ظلال روح العصر ، فهي نتيجة للمقدمات الخفية التي تفاعلت في أطواء النفس حيناً حتى برزت ، واذن تكون مهمة النقد الكشف عنها في أصولها ومقدماتها . وليس معنى هذا أن يكون درس الأدب نسبياً للأسباب التي تتمخض عنه ، لأنه لا يعنى اغفال شأن الاعتبارات الفنية . فمثل هذا التفكير لا يؤدي إلى رفض ما هو مجرد واحلال كل ما هو نسبي ، وإنما هو يعمل للكشف عن الأسس النسبية التي يتقوم بها هذا المجرد المنتزع من أعيان الأشياء النسبية في صورها المختلفة وأشكالها المتباينة . والواقع أنه ليس هنالك في الحقيقة . ما هو مجرد ، وإنما كل ما هنالك تحول دائم وضرورة متواصلة وتعاقب لا نهاية له من الفعل ورد الفعل ، نأخذ الأوضاع النسبية منها الأشياء ، ثم تراجع القسط المشترك منها ، وهو المجرد المنتزع من أعيان متباينة الأوضاع . (٣٦)

ويخلص د. اسماعيل من هذه الصفات المجدولة من المنهج النفسي والمنهج المعتمد على السيرة (البيوجرافي) ، بنظرة شاملة ينظر من خلالها متأملاً في المنحنى الشخصي (النفسي) والاجتماعي للشخصية الأدبية . وتأثير ذلك مجتمعا في الأثر الفني (القصيدة) ويطبق هذين المنهجين على أعلام الشعر العربي المعاصر الزهاوي ، و خليل مطران ، وأبو شادي ، وميخائيل نعيمة والشاعر التركي عبد الحق حامد .

ود. اسماعيل أدهم يحرص على أن يفصح عن التأثير والتأثر المتبادل بين البيئة والشخصية في رحلتها في هذا الكون ، وهي مشدودة بين الثريا ، والثرى ، تسبح في نهر الزمن وقد رفعت (شمسار) التجديد مرتكزة (شراع) التراث .

واكتفى بالوقوف أمام نماذج من نقده التطبيقى ليعترف القارىء على منهج اسماعيل أدهم في مواجهة النص النقدي وفي صلة النص بالبدع .

على هذا النحو يستهل د. اسماعيل أدهم دراسته عن خليل :

« عاش الخليل أيام طفولته الأولى مفصحا بحركاته وأعماله عن مزاج عصبي أصيل وطبيعة ذات حيوية زائدة ومشاعر متقدة واحساسات زاخرة . وكان مظهر هذا المزاج وهذه الطبيعة من الطفل نشاط متصل عجيب وحركته متصلة الحلقات . ومع كل هذا النشاط والحركة اللذين يبدو بهما الطفل لم يكن محيطه الاجتماعي العائلي ليتداخل في نشاطه تداخلا مباشرا . ولهذا كانت حركات الطفل حرة ، يقوم بها عن دافع نفسي داخلي » . (٣٧)

ويقف أمام تأثير صفة « المعاونة والمراجعة » التي تتميز بها شخصية « خليل مطران » من حيث تأثيرها النفسي في دفعه نحو المراجعة لقصائده وتجاريه الإبداعية ومعاودة تنقيحها .

وعند « ميخائيل نعيمة » يقف أمام (التحول النفسى) المرتكز على ما طرأ على شخصية الشاعر فى مرحلة المراهقة . « نجح نعيمة فى مراهقته أن يتحول بالفريزة الجنسية من نبضاتها الاولى التى أحسها فى أعماقه الى حافز له بالاجهاد والعمل ينسى معه ويففل النبضة التى تنبض الى أعماقه . وهكذا كانت تتسرب نبضات نعيمة الشهوانية نتيجة للكبت فى مسالك ومسارب دقيقة نفسية معقدة أثناء مضيقها خلال نفسه ، حتى تفقد أصلها الشهوى وتنتهى بصورة من التعلق بالآداب ومظاهر الفنون » . (٣٩)

ويرى أن الصراع بين (المثال) و (الواقع) فى ادب ميخائيل نعيمة إنما يرد فى أصله النفسى الى الصراع الداخلى فى نفس نعيمة « و « الصراع عند نعيمة باطنى ونشيدان الطمأنينة فى الانسجام بين الواقع والمثال ، بين الحياة ونفسه — علة الانقسام فى نفس نعيمة » . (٤٠)

ويعرض لآثر الادب الروسى على نفسية « نعيمة » : « وقد تأثر نعيمة بهذه الروح ، لأنها تعضد طبيعته وتأثر بجانبها بخاصة البحث فى مخايب النفس ومطاويعها ، ولاشك أن هذا كان نتيجة لما فيه من روح الانعزال والتأمل الباطنى ، وكان هذا ينعكس على أسلوبه حين الكتابة الاطناب وكثرة التفاصيل والالاحاح فى الوصف . وقد اجتمعت هذه الظروف كلها فى نعيمة لتؤهلها فيما بعد — ليقوم بدور تاريخ الادب العربى الحديث (مجلة الحديث) .

وعلى هذا النحو يمضى د. اسماعيل ادهم فى تحليل شائق لشاعرية كوكبه من الشعراء العرب المعاصرين وفى لفة أقرب الى الدقة العلمية منها الى اللفة الادبية المشحونة بالعواطف والظلال .

وما اردت بهذه المقدمة دراسة نقدية لمنهج اسماعيل ادهم ودوره فى النقد المعاصر ، وإنما هى وقفة متأملة بين ازاهير متناثرة فى الدوريات ، حاولت أن أضمرها فى باقة وأقدمها لك — أيها القارئ العزيز — علنا نتنسم عبرها وأعدا أن تكون هذه الباقية — وهى لا تعدو كونها قراءة أولية — من ازاهير اسماعيل ادهم دعوة لان نحيا بعشق فى حديقته الموحشة وسط غابة النسيان .

هوامش :

- (١) نشرت مجلة (الشرق Orient) السوفيتية باللفة الفرنسية فى المجلد XXXVII ص ٣١١ — ٣١٢ سؤال عن تاريخ حياة أعضاء أكاديمية العلوم السوفيتية الشرقيين ، فنشرت المجلة ملخصا عن حياة كل عضو فى بضعة عشر سطرا كان من ضمنها ما كتبه عن (٢) ما قدم بل حسين جاهد بك T.A. Edhen الكاتب التركى المشهور كتاب (تاريخ الاسلام — Islam Tarihi) (٣) ما نشرته جريدة (البلاغ) المصرية بناء على تحريات الحكومة المصرية فى العدد الذى صدر يوم ١٧ أبريل سنة ١٩٣٦ ، وقد جاء فيها شيء غير يسير عن سيرة حياته .

- (٤) مائثر في (اعمال اكاديمية العلوم الروسية السوفيتية —
 ص ١١٥ — ١١٦ ، عن سنة ١٩٣٥ عند انتخابه عضوا بالاكاديمية .
- (٥) ما قدم به نقد هكتاب الدكتور محمد حسين هيكلك عن
 من (حياة محمد) في مجلة المستشرقين الالمانيين
 Proceedings of the Russian Soviet Academy for Science
 عدد مايو ويونية سنة ١٩٣٥ م . بقلم المستشرق أ. و. كنجهمام
- (٦) ما كتبه مارسل جروسمان Marcel Grossmann عضو الاكاديمية
 البروسية وزميل اينشتين في مجلة (مذكرات اكاديمية العلوم البروسية)
 تحت عنوان « اعتراضات على نظرية النسبية وأجوبة عليها » ص ٢٦١ —
 ٢٦٤ ، سنة ١٩٣٥ .
- (٧) الترجمة الانجليزية في مجلة (المباحث الحديثة) بقلم الاستاذ
 الدكتور تشارلس جيمر بارسون لمقال للدكتور ادهم عن استخلاص قوانين
 المجال الكهربائي نظريا وتطبيقيا من المولد الكهربائي :
- (٨) ما كتبه آدم انجر سباح Adam Angersbach في (مجلة
 المباحث البروسية للرياضيات) Jahresbericht d. preuss. Mathematik
 — ervereinigung ص ٧٥ — ٨٨ من المجلد ٣٨ سنة ١٩٣٥
 تحت عنوان « الفعل الالكترى مغناطيسى » (الكهرطيسى) .
- (٩) مقال الميكانيكيات الحديثة الدكتور ادهم « للاستاذ الدكتور
 جيمر بارسون عضو الجمعية الملكية للميكانيكيات في انجلترا في
 (نيتشر الانجليزية سنة ١٩٣٥ ، ص ٣١٤ — ٣٣٣ .
- (١٠) ما نشره دى دوندر ترجمة لمقال الاستاذ الدكتور ماكس بورن
 عن الميكانيكية الحديثة في « مذكرات معهد العلوم والطبيعيات) في نيوشاتل
 بصدد ديسمبر سنة ١٩٣٥
- (١١) ماكتبه عنه المستشرق بارثولد W. Barthold عضو « اكاديمية
 لينفراد العلمية) في مجلة (المباحث الشرقية)
 في المجلد 12 ص ١٠١٨ — ١٠٣٦ ، سنة ١٩٣٥ .
- الدراسات الاسلامية) بموسكو ورئيس البعثات الارتياضية للجوف في شبه
- (١٢) ما كتبه عنه المستشرق كزيميرسكى Kizmirski مدير (معهد
 جزيرة العرب في مجلة المعهد المجلد CXXIX (1) ص ٢٩ — ٣٣ ، سنة ١٩٣٦
- (١٣) ما كتبه عنه شقيقه ابراهيم ادهم ، المجلة الجديدة ، ديسمبر
 ١٩٤٠ ، ص ٤١ — ٤٦ .
- (١٤) التركلى ، الاعلام ا م ١٠ ، ص ٣١٠ .
- (١٥) الزبيدى ، تاج العروس ، مجلد ٣ ، ص ٣٠١ .
- (١٦) الاتصال : ١٠٩ .
- (١٧) الامام ، ابريل ١٩٣٧ — ١٣١ .
- (١٨) المقتطف ، يناير ١٩٣٩ — ٥٥ .
- (١٩) نلشسه .
- (٢٠) محمود الريمى ، في نقد الشعر (القاهرة) ، دار المعارف ،
 ١٩٧٧ ، ص ٨٧ ، ٩٢ ، ٩٣ .
- (٢١) مقدمة وحى الاربعين ، ٦ .
- (٢٢) شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضى ، دار نهضة مصر ،
 ١٩٨١ — ٤٣ .

- (٢٣) ثورة الادب ، النهضة ، ٦١ ، ٦٢ ، ٦٤ ، ٦٦ .
- (٢٤) نفسه ٦٤ ، ٦٦ .
- (٢٥) تراجم مصرية وغربية ، دار المعارف ، ١٩٨٠ ، ٢٦٣ - ٢٦٤ .
- (٢٦) محمود الربيعي ، مرجع سابق .
- (٢٧) زكى نجيب محمود ، قشور ولباب ، (دار الشروق ، ١٩٨١) ص ٢٦ وما يلي .
- (٢٨) المقتطف ، يناير ١٩٣٩ - ٥٥ .
- (٢٩) ابن خلدون ، المقدمة ، ط . استانبول ، ٦.٣ ، ٦.٤ .
- (٣٠) مقدمة دوان البارودي - راجع مقدمة ديوان شوقي وديوان حافظ .
- (٣١) زكى نجيب محمود ، مع الشعراء ، « الطبعة الثانية » ، دار الشروق ، ١٩٨٠ ص ١٨٠ .
- ولا توافق على تحليل د. شوقي ضيف لشعر البارودي بأنه شعر الطبع ، راجع البارودي رائد الشعر الحديث ، دار المعارف ، ١٩٧٧ ، ص ١٠١ وما يلي .
- (٣٢) خليل مطران ، المجلة المصرية ، السنة الثانية ، ج ١ ، يونيو ١٩٠١ ، ص ١٢ .
- (٣٣) المقتطف ، يناير ١٩٣٩ ، ص ٥٧ .
- (٣٤) نفسه ، ص ٥٥
- (٣٥) نفسه أبريل
- وانظر مجلة الامام حيث يطبق ادهم المنهج المعتمد على السيرة « البيوجرافى » مارس ١٩٣٧ ، ص ٣٠١ ، ٣٠٢ ، ٣٠٣ .
- (٣٧) المقتطف ، يونيو ٣٩ ، ٨٦ وما يلي .
- وراجع المقتطف عدد نوفمبر ١٩٣٣ ، الصفحات ٤٦٧ وما يلي .
- لتتعرف على تحليل ادهم لشخصية مطران وانعكاساتها فى أعماله الابداعية (٣٨) المقتطف ، يوليو ١٩٣٩ ، الصفحات ٢١١ وما يلي .
- والمقتطف ، اغسطس ١٩٣٩ ، ص ٣١٧ .
- (٣٩) الحديث ، ١٩٤٠ ، ص ٨٦ .
- (٤٠) نفسه .

✽ دكتور أحمد ابراهيم الهوارى .

يعمل استاذاً مساعداً للنقد الحديث فى كلية الاداب بجامعة الزقازيق .
 حاصل على الدكتوراة من كلية الاداب بجامعة القاهرة برسالة موشوعها
 البطل فى الرواية .

النمطى والجمالى فى كلاسيكيات الماركسية

د. لطيفة الزيات

بدأت هذه الدراسة كمقدمة لمختارات من ماركس وإنجلز تضع الفن فى الإطار الفلسفى والمعرفى للمادية التاريخية الجدلية ، قمت بترجمتها عن الانجليزية ، ولم يتح لى نشرها حتى اليوم .

ووجدت المقدمة تتسع الى ما لا حد ، ووجدت نفسى ، كمتخصصة فى النقد الادبى اضيق بالتفاصيل المعروفة لنشأة الادب وتطوره ، وعلاقة البنية التحتية بالبنية الفوقية ، والرؤية السوقية ، والصحيحة لهذه العلاقة ، وأسعى الى المزيد من التحديد والتركيز على كيفية تصور ماركس وإنجلز لطبيعة العمل الفنى ، ومدى علاقة هذا العمل بالواقع ، ونوعية المعرفة التى تخرج بها منه ، وبعد جهد وجدت فى العلاقة ما بين النمطى والجمالى الجزئية التى تحمل بذور الكل ، والتى تتيح لى التركيز على النقاط التى شئت تبianaها . وتأتى ادراج هذه الجزئية فى الإطار الفلسفى والمعرفى الذى تكتسب فى ظله المعنى .

وتنقسم الدراسة الى اقسام ثلاثة ، يتناول الاول النمطى والجمالى فى ظل المادية التاريخية ، والثانى فى ظل الجدليات ونظرية المعرفة الجدلية ، ويخلص الثالث بالنتائج ، مع الاقرار بأن التقسيم يستهدف التبسيط ويحاول ما أمكن عدم الاخلال بارتباط لا ينفصم ما بين المادية التاريخية ونظرية معرفتها الجدلية .

ولم أبدا هذه الدراسة من فراغ ، بل اعتمدت على انجازات النقد الماركسى المعاصر عامة ، وعلى انجازات جورج لوكاش خاصة ، الذى توصل دون غيره الى نظام جمالى متكامل ، يحتمل الاختلاف ، وان لم يحتمل الاهمال .

ورغم هذا الاعتماد ، وربما بسببه ، كان لى فى هذه الدراسة نصيبى من الاجتهاد ، الذى يتجاوز تحليل النصوص ، والربط والتدليل والاستنتاج ، الى مساهمة متواضعة فى بعض النقاط يتصل ابرزها بتفسير اختلاف نوعية المعرفة التى نخرج بها من العمل الفنى ، وبتفضيل كل من ماركس وانجلز للأسلوب الرمزى على الأسلوب الدلالى .

- ١ -

يستخدم كل من ماركس وانجلز تعبير « الواقعية » كمقياس للصلاحيات فى تقسيم العمل الفنى . غير أن تعبير الواقعية فى ظل هذا الاستخدام يتسع ليفطى تاريخ الفن الانسانى مكملا ، باستثناء بعض الاتجاهات التى تمثل ارتدادا فى هذا التاريخ الفنى ، وبالتالى ارتدادا عن الواقعية كمن القرون الوسطى المبني على الدلالة ، ومن بعض ممثلى الكلاسيكية فى القرنين السابع والثامن عشر ، وبعض ممثلى الرومانسية الألمانية فى القرن التاسع عشر . وتعبير الواقعية فى كلاسيكيات الماركسية يتسع ليشمل فيما يشمل الادب الاغريقى وعظماء مثليه مثل هومرو واسكليس وسوفوكليس ، وادب عصر النهضة وعظماء مثليه مثل شكسبير ودانتى وسيرفانتس ، وادب القرن التاسع عشر الواقعى وعظماء مثليه مثل بلزاك وديكنز وتولستوى وابسن .

واصطلاح الواقعية لا يشير عند ماركس وانجلز ، كما يشير عادة عند الجماليين البرجوازيين ، الى أسلوب واحد بين العديد من الأساليب الفنية ، بل يتسع لكافة الأساليب . وماركس يحتفى بحكايات هوفمان وبلزاك المبنية على الفانتازيا بمدى ما يحتفى بالكوميديا الانسانية لبلزاك التى تمثل قمة ما تواضعنا على تسميته بالأسلوب الواقعى فى القرن التاسع عشر ، وهو يدرج شكسبير واسلوبه ، الذى تواضعنا على تسميته بالأسلوب الرومانسى ، فى نفس اطار الواقعية الذى يدرج فيه بلزاك وديكنز وتولستوى . وكل ما هو من اصيل يندرج عند ماركس وانجلز فى اطار الواقعية ، وخاصة فى مجال الرواية والدراما .

واصطلاح الواقعية فى كلاسيكيات الماركسية يشير الى ابعاد ثلاثة تضح فى فكرة الكلية ، والنمط من خلال الفن الذى هو نوعية خاصة من نوعيات الجمال . والبعد الاول وهو الكلية يشير الى الواقع الموضوعى التاريخى الاجتماعى الذى يستمد منه العمل الفنى مادته ، ويشير فى ذات الوقت الى العمل الفنى ، اذ أن كل عمل فنى كلية . أما البعد الثانى والثالث فيندرجان فى نطاق الفن فحسب ، فالفن اذ يعمل فى مجال الخاص يخلق النمطى مضافا على العمل الفنى صفة الكلية ، أى صفة المالم المستقل المتكامل الذى يثير المتعة الجمالية وينفرد بها عن جميع اشكال الوعى من جانب ، ويقدم من جانب آخر معرفة فريدة .

لا ينفرد العمل الفنى بتقديم المعرفة ، ولا يستهدف حتى تقديمها ، ومع ذلك فالمعرفة التى يقدمها لنا العمل الفنى عن الواقع الموضوعى معرفة فريدة تختلف عن غيرها من الوان المعرفة ، وهى معرفة أكثر دلالة

وصدقا وعمقا وكمالا . وهذه هي الحقيقة التي يكررها كل من ماركس وانجلز في اكثر من مجال .

في معرض الحديث عن الفن الروائي في انجلترا في القرن التاسع عشر يقول ماركس « يكشف التصوير البليغ والحي للدنيا الذي تقدمه المدرسة المعاصرة للامعة للروائيين في انجلترا ، عن حقائق سياسية واجتماعية اكثر بكثير من تلك التي توصل اليها كل السياسيين المحترفين والدعاة والمبشرون مجتمعين » . ويقرر انجلز ان الكوميديا الانسانية لبلازاك امدته بمعرفة ، بالكلية الاجتماعية التاريخية التي تعرض لها ، اعمق بكثير من تلك التي استمدتها من « كل مؤرخي الفترة المحترفين من الاقتصاديين وعلماء الاحصاء مجتمعين » .

والمعرفة الدالة والفريدة التي نخرج بها من الفن معرفة تنبع من طبيعة العمل الفني كلية مستقلة ومتكاملة تتوصل الى النمط من خلال الحركة في المجال الذي تنفرد به وهو مجال الخاص ، والعمل الفني في هذا الاطار هو عرض نمطي ، او رمزي يستثير الواقع الموضوعي في كليته استثارة دالة وموحية .

الانسان ، وفقا لماركس قادر على ان يخلق وفقا لقوانين الجمال ، والعمل الفني الذي يخلقه وفقا لهذه القوانين كلية ، اي عالم متكامل قائم بذاته ، له مجاله الخاص به ، وقوانينه الخاصة به التي تصهره في وحدة تستقل به عما هو خارج عنه . و « ليست الكروم المرسومة بالزيت رموزا لكروم حقيقية ، فهي مجرد كروم وهمية » ، كما يقول ماركس .

وتشكل هذه الكلية للعمل الفني عالما وهميا ، قائما بذاته ، ومستقلا عما عداه ، تدرج جزئياته في كلية ، وتعميمات الكلية تسري في كل جزئية من جزئياتها ، وكل جزئية تحمل بذور الكلية ، والكلية التي هي هذا العالم الوهمي المطلق اكبر من مجموع جزئياتها .

وبمدي ما تستقل كلية العمل الفني عما هو خارج عنها ، بمدي ما تستثير الواقع الموضوعي الذي تعرض له استثارة دالة وموحية ، وكلية العمل الفني الوهمية تعني فيما تعني اندراج جزئياته في كليته اندراجا كليا يطبع بالعلاقة بين الدال والمدلول . وبدون هذا الاندراج يستحيل خلق الصالم الوهمي الذي يستثير ، في كلية ، الواقع الموضوعي ، ويستحيل خلق عنصر الابهام الذي جعل هذه الاستثارة امرا ممكنا .

واذا ما انفصلت جزئية من جزئيات العمل الفني عن كليته ، مشيرة اشارة مباشرة الى جزئية من جزئيات الواقع الموضوعي ، فقدت الكلية طابعها الوهمي ، وفقدت بالتالي عنصر الابهام والقدرة على استثارة الواقع الموضوعي .

ترتبط كلية العمل الفني مع النمط في وحدة لا تنقسم في جماليات كلاسيكيات الماركسية . والمجال الخاص الذي يخلق النمط هو الجوهر البنائي في هذه الجماليات .

يعرف **انجلز الواقعية** على أنها « التصوير الصادق لشخصيات نمطية في ظل أوضاع نمطية ... » . ولو تمعنا في العبارة لوجدنا أنها في الواقع لا تقدم تعريفا للواقعية ، وإنما تقدم تعريفا للعمل الفني الاصيل من وجهه نظر المادية الجدلية . وينقسم هذا التعريف الى شطرين ، يشير أولهما الى الواقع الموضوعي ، او الى الكلية التاريخية الاجتماعية التي يستمد منها العمل الفني مادته الخام ، والى طبيعة رؤية الفنان لهذه الكلية وتصويرها . وعبارة « التصوير الصادق » ، كما يستخدمها **انجلز** ، شأنها شأن عبارة « التصوير الحى والبليغ للعالم » التي يستخدمها **ماركس** في اطار آخر ، عبارة تبدو مطاطة مستهلكة . فكل كاتب ، ايا كان منطلقه وايا كانت طبيعة رؤيته للحقيقة الموضوعية ، يتوهم انه يصور الواقع تصويرا صادقا وحيا وبليغا . غير ان هذه العبارة المستهلكة والمطاطة تكتسب تحديدا جديدا وواضحا في ظل المنطلق الفلسفي للمادية التاريخية ، والمنهج الجدلي الذي تعتمده ، ونظرية المعرفة التي تصدر عنها .

واذا ما انتقلنا الى الشطر الثاني من تعريف **انجلز** للواقعية كتصوير صادق لشخصيات نمطية في اوضاع نمطية لتبيننا ان العبارة في مجملها تشير الى العمل الفني وقد اكتمل ، اى الى كلية العمل الفني وقد خرجت الى حيز الوجود كهذا العالم الوهمي المستقل القائم بذاته .

وعبارة « شخصيات نمطية في اوضاع نمطية » تشير الى المضمون وقد انتقل من مستوى الحياة الى مستوى الفن ، اى الى المضمون وقد سرى فيه شكله ، والشكل وقد سرى فيه مضمونه في تلك الوحدة الفنية التي لا تنقسم . والشكل الذي ينبع من المضمون والذي يمليه هذا المضمون هو في نهاية المطاف الذي يخلق استقلالية الفن ، او هو الذي يخلق هذه الكلية الفنية المستقلة والشكل بهذا المعنى وهو الذي يخلق النمط ، ويحول العمل الفني الى عرض نمطي ، رمزي وتمثيلي .

والنمط لا يتوفر الا في العمل الفني ، وما من شخصيات نمطية في الحياة ، وما من اوضاع نمطية في الحياة ، كما سنتبين ذلك .

وسأعرض لتضمينات هذا التعريف للعمل الفني الذي يقدمه **انجلز** ، ويقره **ماركس** في أكثر من مجال ، في ظل المنهج المادى التاريخى الجدلي ، مشيرة من حين الى حين الى بعض النقاط التطبيقية التي يثيرها كل من **ماركس** و**انجلز** حول النمط في الفن .

ترى الماركسية في الوجود عملية تاريخية ديناميكية دائبة الحركة والتغير ، ومفهوم الماركسية للتغير والحركة مفهوم مادى جدلي يقوم على الاقرار بان التغير ، كميا كان او كيفيا يشكل دائما تطورا ، وان التغير الذي يقوم دائما وابدا على صراع الاضداد في ظل وحدة لا تلبث ان تنكسر ، يتمخض دائما عن تطور . ومن ثم يركز هذا المفهوم المادى التاريخى الجدلي على التعرف على المصادر الذاتية للحركة ودوافعها . ويختلف هذا المفهوم ، بالطبع عن المفهوم المثالى الذي يرى في التغير التاريخى تكرارا يبدأ من حيث ينتهى ، يأخذ مساره شكل الدوائر زيادة ونقصانا ، ومن ثم

يهمل هذا المفهوم المثالى دراسة مصادر الحركة ودوافعها ، أو ينسبها الى قوى خارجة عن مقومات هذه الحركة ، غيبية كانت هذه القوى ، أم غير غيبية .

والتطور فى المفهوم المادى الجدلى هو صراع الاضداد فى ظل وحدة ، أو كلية تاريخية اجتماعية ، هى وحدة عابرة ونسبية لا تلبث أن تفسح المجال لوحدة جديدة ، أو كلية جديدة ، تتضمن بدورها امكانيات تبادل المواقع بين الاضداد .

ومفهوم الكلية مفهوم أساسى فى المادية الجدلية لا يتأتى بدون فهم أى جانب من جوانبها .

يشكل كل مجتمع من المجتمعات **كلية** اجتماعية تاريخية تضم كل ظواهر هذا المجتمع ، مادية كانت هذه الظواهر أم معنوية ، موضوعية كانت أم ذاتية طبيعية كانت أم انسانية ، خارجية كانت أم داخلية . وكل مجتمع من المجتمعات يشكل فى فترة من فترات تطوره التاريخى كلية مركبة ومعقدة . وتتكون هذه الكلية **أولا** من كليات جزئية مركبة ومعقدة بدورها ، وتتكون هذه الكلية **ثانيا** من محصلة التفاعل القائم على الوحدة والتضاد ما بين هذه الجزئيات بعضها والبعض من ناحية ، وهذه **الجزئيات** جميعها **والكل** من ناحية ثانية . **والكل** هو محصلة التطور التاريخى لهذا المجتمع أو لهذه الكلية التاريخية الاجتماعية .

والكلية الاجتماعية التاريخية تشمل فيما تشمل القاعدة المادية والقوى المنتجة ، وعلاقات الانتاج ومحصلتها ونقطة التطور التاريخى التى توصلت اليها . وتشمل هذه الكلية ايضا العلاقات الاجتماعية والسياسية والقانونية ، وأشكال الوعى المختلفة بما فيها الفن والعلم والدين والفلسفة ، والوسائط التى تربط بين هذه الكليات الجزئية كالمفاهيم والتصورات السائدة ، المتوارثة منها والمكتسبة ، والاعراف والتقاليد والقيم الروحية والدينية ، وكل المؤسسات الانسانية على اطلاقها . **والكلية الاجتماعية التاريخية** تشمل فيما تشمل كل هذه الاشياء مجتمعة متفاعلة بعضها مع البعض تفاعلا جدليا ، فى صراع يقوم على أساس التضاد ، وفى ظل **الوحدة** التى يفرضها وجود الكلية الاجتماعية التاريخية ، وهذا الصراع يستند فيما يستند ، على سلسلة من العلاقات الثنائية الجدلية بين الذات والموضوع ، الانسان وواقعه المادى ، الحرية والضرورة ، الخاص والعام ، الجسد والمجرد ، الممارسة والتأمل ، المعلوم والمعلوم ، النسبى والمطلق . . الى ما لا نهاية من الثنائيات . وبفضل هذا الصراع الجدلى يتبادل طرفا الصراع المواقع ، والعلة هنا تصبح معلولا هناك ، والمعلول هناك علة هنا ، وهكذا فى حركة دائبة لا تخمد .

وفى ظل هذا المفهوم **للكلية التاريخية الاجتماعية** ، يتحتم ايجاد نقطة ارتكاز ، أو محور تتحلق حوله هذه المؤسسات الانسانية اللانهائية ، أو هذا الخضم من الكليات الجزئية المندرجة فى مستويات لا نهائية ، والمتفاعلة هذا التفاعل الجدلى المتباين الاتجاهات والمتعدد الأوجه . ولابد أن تكمن نقطة الارتكاز هذه فى حياة الانسان العملية ، فى ممارسته اليومية ، أو فى

عمله الهادف الذى يشكل جوهره . ومن ثم يتأتى أن تكون علاقات الانتاج هى نقطة الارتكاز ، أو المحور الذى يتحلق حوله هذا الخضم الهائل من الكليات الجزئية التى يتشكل من مجموعها المجتمع أو الكلية التاريخية الاجتماعية .

والسادية التاريخية الجدلية اذ تدرج الاقتصاد كمحور للكلية الاجتماعية التاريخية وكنقطة الارتكاز فيها ، لا تدرجه فى تميته ، كما يندرج فى ظل النظام الرأسمالى . ففى ظل النظام الرأسمالى تبدو علاقات الانتاج الاجتماعية كما لو كانت خصائص للسلعة ، وتبدو علاقات الناس فى الانتاج كما لو كانت علاقات بين أشياء . أما السادسة التاريخية الجدلية فتتحرر الاقتصاد من طابع التمييزية ، وترجمه الى جوهره الحقيقى كأساس للحياة الاجتماعية للناس : كعلاقات اجتماعية بين الناس بعضهم البعض ، وبين الناس والطبيعة .

لحظة ترتكز الكلية التاريخية الاجتماعية على محور هو العمل الهادف للانسان ، وهو علاقات الانتاج التى يدخل الناس اطرافا فيها ، يتأتى نقل مركز الثقل من المستوى المجرد الى مستوى الاسس الواقعية الاجتماعية للوجود ، ويتأتى التزاوج بين النظرى والعملى ، بين التأمل والممارسة ، بين الذاتى والموضوعى ، بين الانسان وواقعه . وفى ظل هذا التزاوج يصبح من الطبيعى ادراج كل ألوان المعرفة وكل أشكال الوعى الانسانى فى وحدة جدلية .

وفى النظام الفلسفى للمادية الجدلية التاريخية تدرج كل أشكال الوعى ، ووسائطها المشروطة تاريخيا واجتماعيا فى كليتها التاريخية الاجتماعية ، تنبع من نفس المورد ، وتصب فى ذات المورد . وفى نظام هيجل الفلسفى تبقى أشكال الوعى ، ووسائطها من مفهومات وتصورات منفصلة عن العملية التاريخية الحقيقية ، يبقى كل منها كجزيرة منفصلة ، يكتسب صفة الاستقلال ، كما لو كان يشكل ماهيات ثابتة وخالدة ومطلقة . ويأتى هذا الخلل فى نظام هيجل الفلسفى نتيجة للفصل التام بين التأمل والممارسة ، ما بين العمل الذهنى والعمل اليدوى ، ما بين أشكال الوعى الانسانى ، والواقع الفعلى للانسان الذى تنبع منه أشكال الوعى وتصب فيه .

ترد فروع المعرفة وأشكال الوعى الانسانى ، بما فيها الفن الى عملية التطور التاريخى ، وهى تعتمد من حيث نشأتها وخط تطورها ونموها ، على هذه العملية . وما من مسارات لنشأة فروع المعرفة وأشكال الوعى الانسانى مستقلة استقلالاً كاملاً عن عملية التطور التاريخى ، ولا يعنى هذا الارتباط مجال التطابق بين تاريخ كل فرع من فروع المعرفة وكل لون من ألوان الوعى الانسانى ، والآخر ، ولا يعنى أيضاً وجود تطابق بين تاريخ كل منها وعملية التطور التاريخى . وبهذا المعنى فتاريخ الفن ، على وجه المثال ، يتمتع باستقلالية ما ، ولا يتمتع باستقلالية كاملة عن عملية التطور التاريخى ، وقد يسبق تطور الفن تطور الكلية التاريخية الاجتماعية التى ينبع منها ، وقد يتخلف عنها . وتطور الكلية التاريخية الاجتماعية الى كلية أكثر تقدماً ، لا يعنى بالضرورة تفيراً مطابقاً واكباً فى الفن ، فقد

يستغرق الفن وقتا أطول ليلحق بالكلية الجديدة ، وان لحق بها في نهاية المطاف .

وانعدام التطابق مبدأ أساسى من مبادئ المادية التاريخية لا يتأتى بدون فهم الارتباط العضوى بين فروع المعرفة وأشكال الوعى الانسانية من ناحية ، وبين التطور التاريخى من ناحية ثانية ، ولا يتأتى دون فهم تاريخية المعرفة التى تقدمها فروع المعرفة وأشكال الوعى الانسانى ، تلك المعرفة المحكومة بجدلية المطلق والنسبى .

تكتسب فروع المعرفة وأشكال الوعى الانسانى ، بما فيها الفن ، طبيعة المعرفة التى تقدمها من طبيعة الكلية التاريخية الاجتماعية التى تتبع منها وتصب فيها ، والكلية التاريخية الاجتماعى تصور تاريخى مبنى على جدلية المطلق والنسبى . ومن ثم فالمعرفة التى تقدمها لنا اشكال الوعى وفروع المعرفة هى معرفة محكومة بجدلية المطلق والنسبى .

والكلية التاريخية الاجتماعية كلية مطلقة من حيث توجد ككلية لها طابعها الكلى ، ومن حيث توجد كحلقة من حلقات التطور التاريخى . وهى نسبية من حيث تؤثر وتتأثر بطبيعة الكليات التى تندرج فى اطارها فى ظل العملية الكلية لعملية التطور ، ومن حيث تخضع لكليات أعلى وأكثر تركيبا ، وهى نسبية من حيث تحد بحدود فترة تاريخية محدودة لا تلبث بعدها ان تفقد طابعها الكلى ككلية ، مفسحة الطريق لكلية تاريخية اجتماعية جديدة ، هى بدورها وحدة للمتناقضات المتفاعلة .

وهذا التصور للكلية التاريخية الاجتماعية ككلية محكومة بجدلية المطلق والنسبى ، لا يعنى فلسفيا تبنى النسبى ، فالمادية الجدلية لا تضع النسبى تجاه المطلق وجها لوجه كمنقيضين لها يلتقيان ، وهى تؤمن بأن كل حقيقة مطلقة تنطوى على نسبية تصل ما بينها وما بين المكان والزمان والأوضاع التاريخية الاجتماعية المحددة لهذا المكان والزمان ، وكل حقيقة نسبية ، فى هذا الاطار تتمتع بصلاحية مطلقة طالما تحاول ما امكن الاقتراب من الحقيقة يقول لينين :

« فى الجدلية (الموضوعية) نجد ان الفارق بين النسبى والمطلق هو فى حد ذاته فارق نسبى . ووفقا للجدلية الموضوعية نجد المطلق فى النسبى . اما من وجهة نظر الذاتية والسوفسطائية فالنسبى يبقى مجرد نسبى مستبدا للمطلق » .

وكل الوان المعرفة ، وكل اشكال الوعى الانسانى ، بما فيها الفن ، تحاول ان تقترب من كلياتها التاريخية الاجتماعية ، وان تمسك بها والمعرفة التى تقدمها لنا ، والأمر كذلك معرفة محكومة بجدلية المطلق والنسبى .

الكليات فى الحياة اليومية كليات خارجية ، وكليات داخلية ، والكليات الخارجية تمتد لتشمل كل الظواهر الموضوعية التى يستهدفها العلم . اما الكليات الداخلية فهى أعماق الانسان فى ظل كليته الاجتماعية التاريخية ، أى أعماق الانسان فى ظل العوامل الاجتماعية التاريخية فى مجتمعه الممين ، وفى عصره المحدد ، تلك العوامل التى يتأثر بها الانسان ويؤثر فيها .

والكليات الداخلية هي هدف الفن ومجاله ، والفن دون بقية أنواع المعرفة يستهدف هذه الكليات الداخلية ، ويحيلها الى مجال الخاصة الذي يستقل به . والفن كبقية فروع المعرفة التي تقوم على الانعكاس ظاهرة اجتماعية تاريخية ، ولكنه يختلف عن بقية الظواهر الاجتماعية التاريخية ، فيما يختلف ، في الهدف الذي يستهدفه ، وفي المجال الذي يعمل فيه وهو مجال خاص .

وفي جميع اشكال الوعي يلتقى الذاتى والموضوعى ، أى تلتقى الذات والموضوع ، غير أن الوضع يتغير من لون من ألوان المعرفة الى الآخر ، ففي العلم على وجه المثال نجد العالم يحاول ما أمكن استبعاد العنصر الذاتى معتمدا على ادواته الموضوعية ، ومرتقا عن مستوى التفكير اليومى ، لكى يتمكن من التوصل الى النتائج المطلوبة (التصغير ، التكبير ، التجريد ... الخ) . ويختلف الأمر بالنسبة للفن ، إذ تتعاظم أهمية العنصر الذاتى ، وتصبح الكينونة الذاتية هي الهدف والمحور معا . فالفن ظاهرة انسانية تتصل بالانسان ، ويشكل الانسان مركزها ، ويتواجد فيها العالم الخارجى بمدى ما لا يكتمل وجود الانسان بدون تواجده . والعالم الخارجى لا يندرج فى الفن الا بمدى ما يشكل الاطار لوجود الانسان والمجال الذى تدور فى نطاقه الاهتمامات والممارسات والمشاعر الانسانية . وهذا العالم الخارجى لا يندرج فى الفن الا من وجهة نظر الانسان .

والفن كظاهرة انسانية تتصل بالانسان ويحتل الانسان مركزها لا يختلف عن العلم فحسب ، بل هو يختلف أيضا عن بعض فروع المعرفة التى تتصل اتصالا مباشرا بالانسان كالعلوم الانسانية والاجتماعية . فالفن لا يعنى كما تعنى العلوم الانسانية والاجتماعية بالعلاقات الانسانية على اطلاقها فى كلية تاريخية اجتماعية معينة ، وإنما هو معنى بشخصيات مجسدة كل التجسيد ومحددة كل التحديد ، شخصيات حية تؤثر وتتأثر بالعوامل الاجتماعية والتاريخية فى بيئتها ، وتفعل وتحب وتميش وتتحرك فى ظل الاطار المتكامل الذى يشكل بيئتها . والفنان اذ يحاول الامساك بجوهر الفعل الانسانى يدرج هذا الفعل فى مكانه وزمانه ، موحيا بمنبع هذا الفعل ومصبه ، بمساره من حيث جاء ، وبمآله الى حيث يتجه .

وتحتل العلاقة الجدلية ما بين الفردى والكلية ، بين الذات والموضوع ، أهمية كبرى فى الفن . **الفنان** الذى يقوم بالاختيار هو فرد ، وهو أيضا كائن اجتماعى ، وبمدى ما تتراكم عظمة الحياه . وفنانه فى ذاته ، كمادة للوعي ، بمدى ما يكون قادرا على استيعاب ما هو نمطى فى الحياة ، وبمدى ما يستطيع هذا الفرد الامساك بالنمطى بمدى ما يكون ممثلا للبشرية . **والفنان الفرد ، والممثل للبشرية ، يختار النمط أو الشخصية الفنية الفردية والمثلة للبشرية ، وهذا هو معنى الاختيار فى الفن .**

وبرجعنا كل هذا الى الشطر الاول من تعريف انجلز للعمل الفنى ، الى الإشارة الى الواقع الذى يستمد منه العمل الفنى مضمونه ، وإلى طبيعة المضمون الملائم للعلاج الفنى .

تستمد **كلية العمل الفني** الكثير من مقوماتها من الكلية الاجتماعية التاريخية التي تنبع منها وتنمى اليها . والعمل الفني مشروط ، شكلا ومضمونا ، حتى الاعماق بكليته التاريخية الاجتماعية . والكلية التي هي العمل الفني . عالم مستقل مغلوق ، وبمدى استقلالها وانغلاقها بمدى ما تكون عرضا نمطيا ورمزيا لكلية اجتماعية تاريخية ما ، تناهت هذه الكلية في الصفر أو في الكبر في ظل المجتمع الذي تنتمي اليه ، أو بمعنى آخر في ظل الكلية الاجتماعية التاريخية التي هي هذا المجتمع .

وكلية العمل الفني تستمد من الكلية الاجتماعية التي تعرض لها طابع **صراع الأضداد في ظل الوحدة** ، وان كان صراع الأضداد هذا يلقي في **كلية العمل الفني وحدة** لا يتلقاها أبدا على مستوى الواقع الموضوعي . وكلية العمل الفني تستمد من الكلية التاريخية الاجتماعية التي تعرض لها تاريخيتها ، فالفعل الانساني لا يمكن أن ينزل عن المكان والزمان اللذان هما بيئة الانسان الطبيعية والزمان ، نتيجة للعلاقة الجدلية التي تربطه بالمكان ، هو مكان التطور الانساني . ومن ثم تمسك **كلية العمل الفني بالفعل الانساني في حركته لا في سكونه** . كما تستمد **كلية العمل الفني من الكلية الاجتماعية التاريخية** ذلك الفني الذي يتمثل في تعدد المستويات وتضاربها وتصادمها من خلال الوحدة .

وعملية اختيار مضمون العمل الفني عملية على جانب كبير من الأهمية ، كما توحى بذلك كتابات **ماركس وانجلز** . وهي عملية تسبق التشكيل الفني ، وان لم تتجزأ عن هذا التشكيل ، وهي عملية جمالية وان لم تبلغ في فنيها عملية هذا التشكيل . وبينما تتوقف القيمة الفنية للعمل الفني في النهاية على شكل هذا العمل ، فالنوصل الى هذا الشكل مستحيل بدون التمهيد لمضمونه . والعمل الفني يصبح كلية مستقلة عن الحياة ، ولكنه لا ينفصل انفصالا جذريا عن مادة الحياة ، لأن التمهيد الفني يضمن بقاء مادة الحياة أساسا ، وجوهرا للعمل الفني .

وقد لا نستطيع تصميم رأى ماركس عن مسرحية **لاسال زنيكجن** ، اذ كان في معرض الكلام عن عمل فني معين محدد بحدود معينة ، وعن شكل فني معين من أشكال الأدب هو « التراجيديا التاريخية الثورية » . غير أننا نلتقي بتعليق اشمل عن طبيعة الموضوعات التي تقدم مادة خام صالحة للعلاج الفني ، في نقد كل من **ماركس وانجلز** لكتاب **دومر الدين والعصر الحديث** ، فسقوط فرسان العصور الوسطى قدم للأدب « مادة لأعمال فنية رائعة وتراجيدية » ، أما سقوط الطبقة الوسطى الذي هو حدث كل يوم ، فلا يقدم مثل هذه المادة ، وكل ما يقدمه مثل هذا السقوط هو « تعبير عاجز » لا يحتدم في ظله الصراع ، كلام مجرد ومستهلك يفتقر الى التجسيد الذي يرتبط بالصراع ، مجرد كلام « كأقوال وحكم سانشو بانزا » في دون كيشوت . وسقوط الطبقة الوسطى ، أو بالأحرى سقوط شرائح من هذه الطبقة ، لا يقدم للأدب المادة الصالحة للعلاج الفني ، لأن هذا السقوط ليس محصلة صراع جوهري بين مصالح جوهريّة ، لطبقات تملك زمام وادوات الصراع ، ومن ثم فهو سقوط باهت يفتقر الى التناقضات الرئيسية في كلية ما من الكليات التاريخية الاجتماعية .

ومع انجلز نتجاوز منهج الاستبعاد الى منهج الاستيعاب ، ونترك ما لا يصلح ، الى صورة أوضح لما يصلح للعلاج الفنى فى الاطار الروائى . يقول انجلز فى خطاب موجه الى « فينا كوتسكى » :

.. فينا هى فى الواقع المدينة الألمانية الوحيدة التى يتوفر فيها مجتمع ما ، وفى برلين نجد « دوائر معينة » فحسب . وعلاوة على ذلك فهذه الدوائر تفتقر الى التحديد ، ومن ثم فبرلين لا تقدم الا مجالا لكتابة رواية عن حياة الدائرة الادبية او الدائرة البيروقراطية او دائرة الممثلين .

وتوحى هذه العبارة بان لاختيار مضمون الادب ، وخاصة الروائى منه متطلباته ، فالادب الروائى لابد وان يمسك بالانسان فى كليته الداخلية أولا ، ولابد وان يمسك ثانية بالانسان فى تفاعله مع كلية من الكليات الخارجية ، سواء امتدت هذه الكلية لتشمل المجتمع كجتمع ، او اقتصرت على كلية جزئية كالدائرة الادبية او البيروقراطية .. الخ . ونستطيع ان نخلص من هذا ان المادة التى تصلح للعلاج الفنى لابد وان يتوفر لها مقومات الكلية ، اى لابد وان تنطوى على عنصر الوحدة ، وهو الطابع الذى يسم الكلية ككلية ويضفى عليها طابعها الاجتماعى التاريخى المعين ، ولابد وان تنطوى هذه المادة ايضا على احتمال الصراع ، اى على احتمال توفر عنصر التناقض والتضاد بين جزئياتها بعضها والبعض ، وبين جزئياتها والكل ، لان الصراع مقوم آخر رئيسى من مقومات الكلية التاريخية الاجتماعية التى تقوم على وحدة الاضداد فى ظل الصراع . ويبقى مقوم آخر من مقومات الكلية التاريخية الاجتماعية لابد وان تتحمله المادة الصالحة للعلاج الفنى . **فالكلية التاريخية الاجتماعية** هى بطبيعتها **كلية متحركة دائبة الحركة** ، تنتقل فى كل لحظة من نقطة الى نقطة فى ظل اطار عام صاعد ، مهما كثرت المتعرجات والمنحنيات . وقد يبدو السطح خاهدا للمعين غير البصيرة ، وقد تختفى الحركة تماما فى ظل رؤية ميتافيزيقية لظواهر هذه الكلية التاريخية الاجتماعية اذا ما عزلنا هذه الظواهر البعض عن الآخر ، او اذا ما انكرنا التفاعل الجدلى الذى يربط بين هذه الظواهر بعضها البعض ، ويربط بينها جميعا . غير ان الرؤية الجدلية السليمة لا تلبث ان تثبت لنا ان الحركة رغم كل شيء ، هى جوهر الكلية التاريخية الاجتماعية .

ومن ثم فالمادة الصالحة للعلاج الفنى هى تلك التى تتحمل الانصهار فى وحدة ، فى ظل الصراع ، وتتحمل بالتالى الانتهاء الى وحدة الاضداد ، تلك الوحدة الكاملة التى لا تتوفر الا فى العمل الفنى .

- ٢ -

الجدليات هى نظرية المعرفة فى المادة التاريخية الجدلية ، وهى الاقرار بان الكل محصلة الجزئيات ، وان بذور الكل متوفرة فى كل جزئية من جزئيات هذا الكل . والجدليات تقوم على التسليم بصراع الاضداد فى ظل الوحدة التى هى الكل ، وعلى محاولة اكتشاف مجمل الاتجاهات المتضادة والمتعارضة والتمايزة ، وتتبع حركة هذه الاتجاهات فى ظواهر الطبيعة وعملياتها ، وفى المجتمع وعملياته ، وفى العقل الانسانى وعملياته . ويضفى المنهج الجدلى أهمية كبرى على سلسلة من العلاقات الجدلية الثنائية المتواجدة فى كلية من الكليات ، متفاعلة تفاعلا جدليا فى ظل الوحدة والصراع . ومن هذه العلاقات الثنائية ، على وجه المثال ، الوجود

والوعى ، الموضوع والذات ، الضرورة والحرية ، العلة والمعلول ، المطلق والنسبى ، الثابت والمتغير ، الحقيقة والمظهر ، الظاهرة والماهية ، الفردى والكلية .

ولا تضع المادية الجدلية اى طرف من سلسلة الثنائيات هذه ، فى تعارض ابدى مع الآخر ، كما تفعل الفلسفة المثالية ، او الفلسفة المادية الميكانيكية ، اذ ترى فيما بينهما صراعا جدليا ، فى ظل الوحدة ، يتضمن تبادل المواقع بين طرفى الصراع . وعلى وجه المثال تصبح **العلة هنا معلولا** هناك ، ويصبح ما هو ضرورة اليوم ، وبفضل فعل الانسان الهادف ، حرية غدا ، **والذاتى والموضوعى** يتداخلان بمقتضى الصراع ما بين الحرية والضرورة ، وبمدى ما يكون الانسان فردا ، بمدى ما يصبح كائنا اجتماعيا ، وبمدى ما يتمكن فى الفرد من موضوعه ، الذى لا يتمكن منه اليوم ، محولا **الضرورة الى حرية** .

غير ان المنهج الجدلى يقر حقيقة ذات دلالة عظيمة الاهمية فى تناولنا هذا **للعمل الفنى كالنمطى الجمالى** ، وهذه الحقيقة هى ان وحدة الاضداد تستحيل ، على مستوى الحياة ، او يكاد . يقول لينين :
وحدة الاضداد (التلاقى فى ذات اللحظة ، التطابق ، الفعل المتماثل)
هى وحدة مشروطة ، ولحظية ، وعابرة ونسبية . اما الصراع بين اضداد تميز كلاهما بالتضاد الكامل فهو صراع مطلق اطلاق الحركة والتطور .

ومن ثم فوحدة الاضداد ، على مستوى الحياة ، هى الاستثناء العابر والناذر والانتقالى الذى يكاد يستحيل تكامله . اما صراع الاضداد فهو القاعدة ، وهو الذى يكتسب صفة المطلق .

فى اطار العمل الفنى وحده يتحقق ما يكاد يستحيل تحقيقه على مستوى الحياة ، ففى العمل الفنى وفى العمل الفنى وحده تتلاقى الاضداد وتتماثل ، وتتوحد ، ويلقى الصراع الحل ، وينحسر ، وتبقى الوحدة .

والعمل الفنى هو وحدة الاضداد التى تتجسد فى النمطى .

والنمطى يتحقق فى العمل الفنى من خلال العمل فى مجال الخاص ، ذلك المجال الذى يتوسط الفردى من ناحية والكلية من ناحية اخرى .

يرتبط النمطى فى العمل الفنى بجانب من العلاقة الجدلية بـ **الظاهرة والماهية** ، وهذا الجانب هو علاقة **الفردى والكلية** ، من حيث يشير الفردى الى الفرد كهذه **الظاهرة الاجتماعية** ، ويشير **الكلية** الى **الانسان** الذى هو ماهية هذه الظاهرة فى هذه الكلية التاريخية الاجتماعية المعينة .

يشير **الفردى** الى هذا الشيء المعين فى **الظاهرة بالتخصيص وبدون** اى درجة من التعميم ، ويشير **الكلية** الى **ماهية الظاهرة او الى الكلية** فيها ، وبشكل قمة التعميم .

وعملية الادراك الانسانى فى الحياة اليومية لا تتوقف عن الانتقال عن **المجال الفردى الى المجال الكلية** ، وبالعكس فهى عملية دائبة تنعكس على **الفردى** من جديد وتكسبنا ادراكا جديدا به ، يقودنا الى **ماهيات جديدة** ، وهكذا ، فى عملية دائبة تكسب الادراك الانسانى عددا متجددا من التعميمات النسبية .

ونقطة الانطلاق في عملية الانتقال الدائب هذه هي **الظاهرة** أو هذا **الفردى** ، أى هذا الشيء أو الشخص الفريد في خصوصيته ، ذلك لأن **المادية الجدلية** تحضر في **الواقع المحسوس** لتتوصل الى **الكلى** ، أى الى القوانين والماهيات ، على عكس **المثالية** التى تفرض على الواقع الحى مجردات من أعلى ، وتسجن واقعا ديناميكيا حيا في تعميمات مجردة ثابتة وأزلية .

والمنهج المادى الجدلى اذ يبدأ **بالظاهرة** ، يأخذ في الاعتبار **وحدة الممارسة والتأمل** ، **وحدة الجسد والمجرد** ، ولا يعطى المجرد على الجسد . وهو اذ يقر بأن المجرد قد يضاهى الجسد ، يؤكد على انعدام قدرة الاول على تجاوز الثانى ، فحركة الواقع الدائبة اعنى واعظم من اكمل المجردات . والخلاصة أن منهج المادية الجدلية يرفض منهج المثالية في املاء أى **ماهية** أو **مفهوم** أو **قانون مجرد** املاء تصفيا على **الفردى** ، أو على هذا الشيء المعين من **الظاهرة** .

والمنهج الجدلى اذ يعتبر **الفردى** ، أو هذا الشيء المعين من **الظاهرة** ، نقطة الانطلاق ، لا يتوقف أبدا عند هذه النقطة ، كما يفعل منهج المادية الميكانيكية . فهو يأخذ في الاعتبار من جديد الوحدة الجدلية بين **الممارسة والتأمل** ، كما يأخذ في الاعتبار الوحدة الجدلية بين **الواقع الموضوعى والوعى الانسانى** . وهذا المنهج ينتقل في داب **الظاهرة** الى **الماهية** ، من **الفردى** الى **الكلى وبالعكس** في محاولة لحفر مساره في **ماهية الظاهرة** التى يعرض لها في كليتها ، وفي محاولة لحفر مساره في **ماهية الواقع** الذى يعرض له والمنهج المادى الجدلى يرفض الاكتفاء برصد **الظاهرة** ، واخضاع نظام التفكير لنظام **الأشياء** ، واخضاع **الوعى الانسانى** المتراكم على مدى الازمان لمجموعة من **الظواهر السطحية** ، كما يفعل منهج المادية الميكانيكية ، وهو يستهدف كما لا تستهدف الأخيرة ابراز **الفردى** في علاقته **بالكلى** ، تلك العلاقة التى تقوم على الوحدة والصراع . كما يستهدف ابراز **الظاهرة** في تفاعلها الكلى مع بقية **الظواهر** ، في ظل الكلية التاريخية الاجتماعية التى يمرض لها .

والمنهج المادى الجدلى يدرك أن الأضداد تتماثل بمدى ما تتعارض ، و**الفردى** لا يوجد الا من حيث هو يندرج في **الكلى** ، و**الكلى** لا يكتسب هذه السمة الا في **الفردى** ومن خلال **الفردى** . وكل فردى هو كلى بطريقة أو بأخرى ، وكل كلى يتسع بشكل تقريبي ، ليحيط بكل فردى ، ويشكل شريحة من هذا الفردى أو وجها من وجوهه ، أو بالأحرى ماهيته و جوهره . وفي هذا الجزء من العلاقة ما بين **الظاهرة** و**ماهيتها** نجد كل بذور المفهومات الجدلية ، فنحن نجد **الثابت والمتغير** ، **المشروط تاريخيا والقادر على تجاوز** **حقبة تاريخية معينة** ، **العابر والضرورى والمظهر والحقيقة** . الى غير ذلك من الثنائيات الجدلية .

ونظرية المعرفة في الجدلية المادية تعطى أهمية كبرى للعلاقة الجدلية بين **المظهر والحقيقة** ، وهى تعتبر الاثنى وجهين من أوجه الحقيقة الموضوعية ، فللحقيقة الموضوعية أكثر من مستوى ، وأكثر من بعد . وهناك الحقيقة اللحظية السطحية العابرة التى لا تتكرر أبدا ، وهناك الحقيقة التى تتكرر وفقا

لقوانين معينة ، وتتغير وفقا لتغير اوضاع معينة . ويتتبع المنهج الجدلي الحقيقة الموضوعية في كليتها ، في اطار يتبادل في ظله كل من المظهر والحقيقة الواقع ، ويحققان علاقات جديدة ، فهذه الحقيقة التي تواجه المظهر الآن كحقيقة ، لا تلبث ان تتكشف عن مجرد مظهر يواجه حقيقة جديدة اذا ما تركنا سطح التجربة وتوغلنا في الأعماق ، وهذه الحقيقة الجديدة تتكشف من جديد عن مظهر ، مفسحة الطريق لحقيقة أخرى ، وهكذا الى ما لا نهاية .

والمادية الجدلية ، اذ ترسي هذه العلاقة الجدلية القائمة على وحدة الاضداد ما بين المظهر والحقيقة تتجاوز المادية الميكانيكية ، والمثالية . والمادية الميكانيكية ترسي وحدة مطلقة ما بين المظهر والحقيقة من شأنها ان تسم مظاهر عابرة بصفة الحقيقة المطلقة والازلية . ما بين المظهر ، وان تضى طابع الثبات والجمود على حقيقة سمتها الحركة والتغير . اما المثالية فترسي تضادا مطلقا ما بين المظهر والحقيقة ، مسقطا لواقع الوحدة ما بينهما . والحقيقة بالنسبة للمثالية هي حقيقة كلية مجردة ومطلقة مفصولة عن الواقع الموضوعي ومظاهره ، وهي حقيقة مسبقة تملأ املاءا على الواقع الموضوعي ومظاهره . ويفقد هذا المثالية القدرة على سبر الواقع الموضوعي بنية التوصل لحقيقة بعد حقيقة .

تستهدف الأعمال الفنية تقديم صورة للواقع تتصالح فيها المتناقضات، في وحدة . ومن المتناقضات التي تلقى التصالح في العمل الفني ، المظهر والحقيقة ، والعام والخاص ، والعلى والنظري . وبمقتضى تصالح المتناقضات هذا ، يبدو الكلي كما لو كان صفة من صفات الفردي والخاص ، وتبدو الحقيقة جليلة محسوسة ومعاشة شأنها شأن المظهر ، ويبدو المبدأ العام الذي يحكم العمل الفني كالعلة الجديدة لهذا الحدث المعين الذي يتتبعه هذا العمل الفني .

وفي العلم يبدو المطلق دائما نسبيا وتقريبيا ، نتيجة للتوسع الدائب في المعرفة العلمية ، أما في العمل الفني فتتحقق وحدة المطلق والنسبي ، وان كانت هذه الوحدة لا تتمدى اطار العمل الفني ذاته . ويرتبط بهذا فارق جوهرى آخر بين المعرفة العلمية والمعرفة الفنية ، فكل القوانين والمفاهيم والمبادئ المحررة تدرج في نظام للمعرفة ، أما في الفن فيستقل العمل الفني عن غيره وعن كل ما عداه ، مكونا لعالمه الذاتى للتكامل الذى يحدث تأثيره الفنى والجمالى . واستقلال هذا العالم الفنى يملى بالضرورة درجة عالية من التكثيف من حيث هو يرمز في كليته لكلية ما من كليات الواقع الموضوعى . ومن ثم فاستقلال العمل الفنى يعنى بالضرورة اكتسابه لفنى الحياة وتعددتها اللانهائى .

والعمل الفنى ، في كليته ، يستثير الحياة استثارة دالة وموحية ، ويتوصل الى عنصر الابهام الجمالى من خلال التصوير الموضوعى والدقيق لعملية الحياة . ولكن عنصر الابهام رهين أولا واخيرا باستقلال العمل الفنى عن الحياة ، وباندراجه في عالمه الموحد القائم بذاته . ومن شأن اشارة أى جزئية أو جزئيات من العمل الفنى الى ظاهره أو ظواهر الواقع الموضوعى اشارة الى احادية ودلالية مباشرة ، ان تخل بوحدة العمل الفنى ، وأن

تسقط بالتالى عنصر الابهام . ويحدث نفس الشيء اذا ما استخدمت جزئية من جزئيات العمل الفنى للتدليل على مفهوم مجرد ، او فكرة مجردة جاهزة وخارجة عن اطار العمل الفنى .

يميل كل من هاركس وانجلز الى تبني مقولة هيجل عن الجمالى دون مقولة أرسطو . وأرسطو فى واقع الأمر لا يفرد مجالا خاصا للفن ، وهو يذهب الى ان الكلى دون الفردى هو الجمالى . ويرتب أرسطو افضلية للفن على التاريخ على هذا الأساس . ومقولة أرسطو عن الكلى كالجمالى مرفوضة من منطلق المادية الجدلية لعدة اسباب ، منها ان الجدليات ترفض الاقرار بوجود معرفة كلية مطلقة ، فالكلى محكوم بجدلية المطلق والنسبى ، وبتجدلية المظهر والحقيقة ، ومنها ان الجدليات تعتبر الكلى مجال تشترك فيه بدرجات متفاوتة كل انواع المعرفة الانسانية ، شأنها شأن الادراك الانسانى فى الحياة اليومية ، ومن ثم لا يتأتى ان يكون الكلى مجالا ينفرد به الفن عن بقية انواع المعرفة ويندرج بمقتضاه الفن فى نطاق الجمالى .

ومجال الفن ، وفقا لهيجل ، هو مجال ذو خاصية متميزة ، وهو الوسيط لا الوسط ، ما بين مجال معرفة الفردى من ناحية ، ومعرفة الكلى من ناحية اخرى . وهو الوسيط لا الوسط ، من حيث يصهر كليهما دون ان يكون ايهما ، والوسيط هو المجال الخاص للفن من حيث هو وحدة النقيضين ، أى وحدة المجال الفردى من ناحية والمجال الكلى من ناحية اخرى .

ومن الطبيعى ان يتبنى كل من هاركس وانجلز هذه المقولة عن المجال الخاص الذى يفرد هيجل للفن . فهى تتفق والمنهج المادى الجدلى أولا ، ومع رؤيتهما للعمل الفنى ثانيا كتلك الكلية التى تكتسب صفة النمطية وتتفق ، أخيرا وليس آخرا ، لرؤيتهما للعمل الفنى كوحدة للاضداد .

يعرف انجلز الشخصية الفنية هكذا « فكل شخص نمط ولكنه الشخصية المحددة تماما او « هذا هو » كما قد يقول المعجوز هيجل » . والشخصية الفنية تتحرك فى المجال ما بين الفردى والكلى ، بين الظاهرة والماهية وتتوسطهما ، وتصهر الاثنين معا ، مستقلة عنهما فى هذه المحصلة الجديدة التى هى العمل الفنى . والشخصية التى تنأى الى الكلى معتمدة على الماهيات او المبادئ او الافكار المجردة ليست بالنمطية ، والشخصية التى تنأى الى الفردى مقتصرة على ابراز الملامح الفردية المميزة للشخصية من خلال الملاحظة الدقيقة للظاهرة كظاهرة منعزلة عن اطارها الاجتماعى ، ليست بالنمطية ، والشخصية التى تجمع ما بين الكلى والفردى جنبا الى جنب دون ان تصهرهما فى وحدة النقيضين ليست بالنمطية . ولا بد وان تذوب الماهيات فى الظواهر ، والمجرد فى الجسم ، والكلى فى الفردى لكى تخرج الشخصية الفنية النمطية الى حيز الوجود . والنمط ، او الشخصية الفنية ، تجمع ما بين الفرد الشديد التميز في فرديته ، والفرد الذى يندرج فى ذات الوقت فى العديد من الافراد فى كليته الاجتماعية التاريخية ، والذى يتمتع بكل مكائبات واحتمالات تطور هذه الكلية . والشخصيات الفنية النمطية هى وحدها القادرة على تجسيد المتناقضات الرئيسية فى عصرها ، عن طريق الصراع الدرامى فى العمل الفنى ، وهى وحدها القادرة على الامساك بجوهر الحقيقة الاجتماعية ،

في حركتها لا في سكونها ، وعلى تقديم عرض تمثيلي رمزي للواقع الذي تصدر عنه ، كواقع تاريخي متحرك وديناميكي .

يكتسب نقد ماركس مسرحية لاسال زنيكجن أهمية من حيث يوضح تفضيل المادية التاريخية الجدلية للرمزية Symbolism على الدلالة المباشرة Allegory . ومن الطبيعي أن نواجه هذا التفضيل . فالدلالة تكتسب منطلقاتها من المثالية ، بينما نجد أن منطلقات الرمزية أكثر تلائما مع منطلقات المادية الجدلية في المعرفة .

والدلالة تنطلق من المثالية بمدى ما تفترض أسبقية الفكرة على الواقع الموضوعي ، والمجرد على الحس والماهية على الظاهرة ، والكل على الفردي ، ومن حيث تقر بوجود انفصال ازدواجي بين كل ثنائية في هذه الثنائيات . والدلالة إذ تستهدف الفكرة الكلية المجردة . تبدأ بالماهية والكل وتجعلها نقطة الانطلاق ، وتستخدم الفردي والظاهرة والواقع والحسي كمجرد وسيلة لخدمة الهدف الرئيسي ، وهو الفكرة الكلية المجردة . والدلالة عاجزة والأمر كذلك عن صهر الفردي والكل في وحدة ، وهي تقدم لنا والأمر كذلك الكلي جنباً إلى جنب مع الفردي ، دون أن يندمجا في وحدة . ومن هنا يأتي الشبه ما بين الفكرة المثالية من ناحية وما بين الدلالة من ناحية أخرى .

ولعل تمييز جوته ما بين الدلالة والرمزية ، يحدد ما نعنيه ، بالدلالة في هذا السياق ، ويعطينا من تعريف الرمزية ، وهو تعريف ليس بالسهل ، ويوضح لنا أوجه التشابه بين منطلقات الرمزية واتجاه المعرفة في المادية الجدلية .

« قد كان جوته أول من فرق ما بين الرمزية والدلالة في إطار العمل الفني ، وقدم التعريف المعاصر لكليهما . وقد صاغ جوته هذا التعريف في إطار تاريخي احتدم فيه الصراع بين تراثين في الكتابة الفنية ، التراث الذي يمثله شكسبير ويواصله جوته ، وتراث الكلاسيكية الجديدة الذي تبناه شيللر ، والذي يقوم على فرض مفهوم كلي مجرد على العمل الفني ، واستخدام هذا العمل أو جزئياته للتدليل على هذا المفهوم الكلي المجرد أو الفكرة أو المثال ، دنيوية كانت هذه المجردات أم ترانسندنتالية . وقد استهدف جوته من التفريق بين الرمزية والدلالة التفريق ما بين الفن واللافتن ، مدرجا لأسلوب شكسبير وأسلوبه هو ، في نطاق الفن الذي ينبغي أن يكون عرضاً رمزياً ، ومقصياً أسلوب شيللر عن نطاق الفن كإسلوب دلالي يقول جوته :

هناك فارق كبير بين حالتين ، حالة يسمى الشاعر في ظلها إلى تطويع الخاص للآلة العام ، وحالة تأمل الشاعر للعام من خلال الخاص . وفي الحالة الأولى تولد الدلالة حيث يوجد الخاص بمدى ما هو مثل للعام . ولكن الحالة الثانية تشكل حقاً طبيعة الشعر ، فهي تعبر عن الخاص ، دون تفكير في ، أو إشارة إلى العام ، والواقع أن كل من يمسك بالصورة الحية للخاص يمسك أيضاً بالصورة الكلية له دون أن يدرك هذه الحقيقة ، أو على أن يدركها فيما بعد .

ويرى جوته أن الدلالة تولد في العمل الفني حين يبدأ الكاتب بالكلية دون الفردى ، وبالعامة دون الخاص . والكاتب يستخدم في هذه الحالة الحس والمجسم كمجرد مثال للتدليل على مفهوم كلي وعام . وهو إذ يفعل ذلك يملأ مفهومًا مجردًا على واقع موضوعي حي ، أما الشاعر الحق فيبدأ بالخاص أو الفردى الذى يقوده بالضرورة الى الكلى . وهو اذا ما بدأ بالفردى تواجد الكلى بالضرورة ، فى عمله . ولكن هذا التواجد لا يتضح ، ولا يبين ، ولا ينم عن وجوده ، اذ يغوب الكلى تماما فيما هو خاص وفردى . ويذهب جوته الى أن كل فنان يمسك بالصورة الحية للخاص ، أو بهذا الجانب من الحياة الحى والمتحد ، لابد وأن يتوصل الى ماهيته ، أو الى الصورة الكلية له .

ويواصل جوته التفريق بين الدلالة والرمزية ، والأولى تظل بوحدة العمل الفني ، وتجعل جزئياته تشير اشارة مباشرة الى ما هو خارج عنه ، والصورة الفنية فى العمل القائم على الدلالة تبقى صورة احادية المعنى ، موجودة بمدى ما تعبر عن مفهوم مجرد محدد . وجدت ، أصلا ، للتدليل عليه . أما الرمزية فتذيب المفهوم أو الفكرة فى الصورة . بحيث يستحيل الفصل فيما بينهما ، وبحيث تتعدد مستويات المعنى ، وتستعصى على أى محاولة لاختزالها الى معنى واحد أحادى ومحدد . وفى ظل هذا التعدد لمستويات المعنى ، يكتسب العمل الفني فى كليته صفة الاستقلال والانغلاق كعالم وهى قائم بذاته . يقول جوته :

تغير الدلالة الظاهرة الى مفهوم ، والمفهوم الى صورة .

ولكن بطريقة تجعل المفهوم يتبقى محصورا فى حدود الصورة ، مستوعبا فى أطارها تماما ، يلقي التعبير المتكامل فى ظلها .

هذا بينما تغير الرمزية :

الظاهرة الى فكرة ، والفكرة الى صورة بطريقة تجعل الفكرة فى حالة نشاط لا نهائى بحيث يستحيل التوصل اليها فى الصورة وبحيث لا تتلقى تعبيرا احاديا محددا حتى لو عبر عنها فى كل اللغات .

أرسل لاسال مخطوطه مسرحية زنيكجن الى كل من ماركس وأنجلز ومع المخطوطه خطاب يشرح فيه أسلوبه الفنى فى كتابه هذه المسرحية ، التى أراد لها أن تكون أول تراجيديا تاريخية ثورية .

ولاسال وفقا لهذا الخطاب قد توصل الى مفهوم كلى عن طبيعة الحياة مؤداة أن هناك تناقض أبدي بين المثال والواقع ، وبين الفكر والفعل الإنسانى ، وخاصة الفعل الثورى . وهو قد كتب مسرحيته ليدلل على هذا المفهوم الكلى أو هذه الفكرة الكلية . والفكر الإنسانى الذى يقوم على المثال ، وفقا لاسال ، لا نهائى ، بينما الواقع الذى يقع فيه الفعل الإنسانى محدود بالعوامل الموضوعية ، والفكر يقوم على مثال قادر على كل شيء ، والفعل مرهون بقصورات الواقع ، ومن ثم فخرج الفكر الى حيز الفعل يعنى السقوط بهذا الفكر والتنازل عن هذا المثال . وهذه الفكرة الكلية تصدق — وفقا لاسال ، على أى ثورة وكل ثورة ، أيا كان زمانها أو مكانها ، والثورة

فكر وفعل ، مثال يستهدف التحقق على أرض الواقع ، ولكن هذا التحقق يعنى التنازل عن المثال ، وبالتالي هزيمة الغاية التى يستهدفها الفعل ، وكل ثورة تدحض غايتها من حيث تحقق أفكارها الثورية بأفعال غير ثورية . وهذا التناقض ما بين المثال والواقع ، والفكر والفعل يشكل الصراع الدرامى فى مسرحية لاسال ، وهو قد اختار ثورة فاشلة ليصبر عن هذا الصراع تعبيرا تراجيديا . واختار كل شخصية من شخصياته كصورة تمثل جانبا من جوانب الصراع . ويمثل موقف المساومة والتنازل عن المثال فى المسرحية زينكجن بطل ثورة صفار النبلاء ضد الأمراء فى ألمانيا فى القرن السادس عشر ، بينما يمثل هاتون الاخلاص المطلق للمثال الثورى . وتمثل شخصيات الفلاحين الفعل الآنى والحماس الثورى الجاهل . والصراع فى هذه المسرحية ، الذى هو صراع بين أفكار ، يدور بين هؤلاء الفرقاء الثلاث ، والأفكار فى تصارعها تدلل على مفهوم لاسال الكلى عن التناقض الأبدى بين الفكر الإنسانى من ناحية ، والفعل الإنسانى من ناحية ثانية .

وفى هذا الخطاب يرسى لاسال مفهومه للفن ، ويصف أسلوبه فى علاج العمل الفنى . ومفهومه لاسال للفن مفهوم مثالى شأنه شأن مفهوم شيللر ، وأسلوبه فى العمل الفنى أسلوب تتولد عنه الدلالة ، كما تتولد عن أسلوب شيللر . والدلالة تولد حين ينطلق الكاتب من المفهوم المجرد ، ويطوع الفردى والخاص للتعبير عن هذا المفهوم الكلى والعام . والدلالة تولد حين يبدأ الكاتب بمفهوم كلى مسبق ويخضع الظاهرة لهذا المفهوم المسبق ، ثم يحول هذا المفهوم الجاهز لصورة تستوعبه تماما ، وتعبّر عنه تعبيرا كليا وأحاديا ، والصورة فى العمل الفنى جزئية قد تقتصر لتكون تفصيلا وقد تمتد لتكون شخصية من الشخصيات .

ولاسال يتفق وشيللر فى المنطلق الفلسفى المثالى ، وإن كان مثال الأول دنيويا مستمدا من العقل الإنسانى ، ومثال الثانى مثال مستمد من الروح المطلق . والتناقض ما بين الفكر أو المثال وبين الفعل والواقع الموضوعى يؤرق لاسال بمدى ما يؤرق شيللر ، وإن كان الأخير يؤمن بأن الطبيعة نفسها « ليست سوى فكرة من أفكار الروح (المطلق) » . وكلاهما يضع الفكرة أو المثال فى تضاد لا نهائى مع الواقع الموضوعى ، ويمنحان هذا المثال أسبقية على الواقع ، واستقلالا عنه . ولا تبدو الكليات المجردة بالنسبة لكليهما ماهيات متغيرة يستمدها الوعى الإنسانى بالانتقال الدائب ما بين الجسم والمجرد ، بل تبدو كقوانين قائمة بذاتها مستقلة عن الواقع اليومى الذى تنبع منه ، قوانين تترى بحدود الواقع وقصوره .

ولكى يعمق شيللر منطلقه المثالى وأسلوبه الدلالى يخرج بنظرية للشعر يقسم بمقتضاها الشعر الى شعر ساذج يتمشى مع الطبيعة ، ويقوم على محاكاة الواقع ، ويعمل فى « إطار دنيانا هذه الموجودة والمحسوسة » ، وشعر سنتمينتالى يتمشى مع الفن ، ويقوم على ادراك الهوة التى تفصله **المثال عن الواقع ، ويطو على الواقع الحقيقى من حوله ساعيا الى المثال . ويدرج شيللر نفسه فى إطار اللون الثانى من الشعر ، ويدرج كل من هومر وشكسبير وجوته فى إطار الشعر الساذج الذى يعنى بدنيانا هذه .**

وأرسل كل من **ماركس** و**انجلز** نقدهما للمسرحية الى **لاسال** على معزلة الواحد عن الآخر . وتفاوتت اعتراضاتهما في التفاصيل ، وان تشابهت في منطلقتها المبادئ الجدلى ، غير أن القارىء لتطبيقات **ماركس** و**انجلز** على مسرحية **لاسال** ، لابد وأن يتوقف عند عبارات تكاد أن تتطابق . وكل منهما يدرج **لاسال** في تراث **شيللر** في أسلوب الكتابة الفنية ، ويدين بدرجات متفاوتة هذا الأسلوب ، كأسلوب يسجن الواقع الحى في كليات مجردة ، وكأسلوب يعجز عن صهر الكلى والفردى ، ويعجز بالتالى عن التوصل الى تلك الوحدة التى تضى على العمل الفنى صفته كعرض تمثلى رمزى نمطى تستعصى جزيئاته على الدلالة الأحادية المباشرة . وكل منهما يشيد بأسلوب **شكسبير** ويوصى **لاسال** باتباعه .

و**انجلز** يذكر **لاسال** بفشله في صهر الكلى والفردى ، والمعام والخاص ، والمجرد والمجسم ، والمثال والواقع . ويرجع كل منهما فشل **لاسال** في تحقيق أهدافه الفنية الى « نسيان الواقع في المثال ، و**شكسبير** في **شيللر** » ، ويدفع كل منهما باستحالة خروج عمل فنى أصيل الى حيز الوجود دون صهر الكلى والفردى أو المثال والواقع ، فدون هذا الصهر ، يبقى العمل قائما على التجريد . وتبقى الشخصيات مجرد دلالات على هذه الفكرة الكلية أو تلك ، مشيرة الى ما هو خارج العمل الفنى . ويقرر **انجلز** الى أن « العمق الايديولوجى والمحتوى التاريخى الواعى » الموجود في صورته المصارية والمجردة في مسرحية **لاسال** قد افتقر الى الذوبان في « حيوية واتساع آفاق الحدث **الشكسبيرى** » .

واذ يكرر **ماركس** هذه المنطلقات الفنية في أكثر من مجال وبأكثر من طريقة ، يعبر تعبيرا ، أكثر حدة ، عن ضيقه بأسلوب **شيللر** و**لاسال** معا ، ويحدد ببراعة قصورات أسلوب **شيللر** كأسلوب دلالى قائم على الدعاية . يقول **ماركس** موجه الخطاب الى **لاسال** :

عليك أن تكون أكثر **شكسبيرية** . أما في الوقت الراهن فاعتقد أن **الشيللرية** هى خطأك الرئيسى ، و**بالشيللرية** أعنى تحويل الافراد الى أبواق تنطق بروح العصر . وشخصيات **لاسال** ، وفقا ل**ماركس** ، صورة فنية تعبر تعبيرا مباشرا وكاملا ومحددا عن هذه الفكرة أو تلك من أفكار العصر ، وتدل عليها دلالة أحادية مباشرة ، وهذه الشخصيات ، أو هذه الشخصوص القائمة على الدلالة ، لا تندرج كجزئيات في كلية العمل الفنى ، مفتنية بمستويات من المعانى ، ومفتنية للعمل بهذه المستويات الرمزية ، وانما تبقى منفصلة دالة على ما هو خارج نطاق العمل الفنى ، حارمة العمل الفنى من صفته كعالم وهمى قائم بذاته ، وكعرض نمطى تمثلى رمزى .

يترتب على اعلاء الكلى على الفردى ، واستخدام الفردى في إطار العمل الفنى كوسيلة للتدليل على فكرة كلية مسبقة ، أو مفهوم كلى مسبق ، عقلانيا كان هذا المفهوم أو غيبيا ، عدة مخاطر تتأزر جميعا لحرمان العمل الفنى من صفته كوحدة تتصالح فيها الأضداد ، وكعالم وهمى قائم بذاته ، وكعرض رمزى يستثير الحياة في كليته . ومن هذه المخاطر تحويل العمل الفنى الى عمل دعائى ، والاخلال بوحدة المضمون والشكل . وهذه هى الأوجه التى يركز عليها **انجلز** في نقده لرواية من روايات **مينا كوتسكى** .

في معرض نقد رواية القديم والجديد ، يعيب أنجلز على مينا كوتسكي فشلها في اكساب الشخصية والحدث صفة النمطية . وخطأ مينا كوتسكي يتلخص في ضياع « مقومات الشخصية تماما في المبدأ المجرد الذي يكمن خلفها » . أي أن خطأ الكاتبة يتلخص في الاهتمام بالكلّي دون الفردي ، بالمساهية دون الظاهرة ، بالمبدأ المجرد الذي يدرج الفرد في العديد من الأفراد ، دون السمات الفردية التي ينفرد بها الفرد عن كل هؤلاء الأفراد ، ويترتب على هذا الخطأ بالتالي الفشل في التوصل الى وحدة النقيضين الفردي والكلّي .

ويلاحظ أنجلز أن اهتمام الكاتبة بالكلّي دون الفردي أدى الى تغليب المضمون على الشكل ، والفشل في اكساب المضمون بأكمله شكله النمطي مما ترتب عليه سيادة التعليمات والمبادئ المجردة ، وافتقار العمل الفني الى وحدة المضمون والشكل .

والتركيز على المضمون دون الشكل نقيصة ، شأنه شأن التركيز على الشكل دون المضمون ، ومرد هذه النقيصة هو غلبة ذاتية الفنان على موضوعيته . والكاتبة أرادت في رواية القديم والجديد الترويج لمعتقداتها الاشتراكية ، ولكي تتوصل الى ذلك أعلنت الكلّي على الفردية ، والمضمون على الشكل . والتركيز على المضمون قد يخلق شيئا هاما ، ولكنه لا يخلق عملا فنيا ، وكان على الكاتبة أن تدرك أن هذا « الشكل الفني » يعمل في مجال خاص به ، ولا يحتمل بحال الترويج لآراء المؤلف ولا الدعاية لها . وكما اختفت من هذا العمل الفني « آراء المؤلف كلما كان عمله الفني أفضل » . ويقرر أنجلز أن الإمساك بلب الواقع في حركته هو أقصى ما يستطيعه الكاتب في ظل المجال الخاص الذي يعمل فيه ، ومن ثم فالكاتب لا يملك أن يقدم للقارئ « الحلول التاريخية المستقبلية للصراعات الاجتماعية التي يصورها » . ويضيف أنجلز أن كل الأعمال الفنية العظيمة أعمال هادفة ومنحازة ، وهي كذلك بمدى ما تعمل في المجال الخاص بالفن ، وبمدى ما تندرج شخصياتها النمطية في أوضاع نمطية ، تمسك بجوهر الواقع في حركته .

وبمدى ما يرفض كل من ماركس وأنجلز المنطلق المثالي في الفن ، الذي يسجن الواقع في مقولات نظرية مسبقة وجاهزة ، بمدى ما يرفض أيضا منطلق المسادية الميكانيكية التجريبي الذي يسجن بدوره الواقع في عالم الأشياء أو عالم الجوامد الثابتة . وملاحظة العالم الخارجي وظواهره هي وفقا لهما أساس كل معرفة ، ولكن الحقيقة لا تكمن في الانطباعات الأولية ، وهذه الملاحظة ليست سوى نقطة الانطلاق للتوصل الى هذه الحقيقة . وليس من شأن تصوير الظواهر تصويرا فوتوغرافيا مباشرا ، في مهزلة عن ماهياتها وكمياتها ، أن يتيح لنا الوصول الى هذه الحقيقة .

وفي معرض تفضيل أسلوب للتناول الفني على أسلوب آخر ، يقرر أنجلز أن بلزاك أستاذ للواقعية « أعظم بكثير من زولا وأمثاله ، في الماضي والحاضر ، والمستقبل مجتمعين » . والادانة لزولا هي ادانة لهذا الاتجاه في الفن الذي يعرف اليوم باسم المذهب الطبيعي ، والذي يصدر عن الفلسفة المسادية الميكانيكية .

وسمى **انجلز** منهج المعرفة الذى يصدر عن هذه الفلسفة بالمنهج الميتافيزيقى ، أى المنهج الذى يملأ على الواقع قوانينا جامدة مسبقة ، هى فى غالب الامر قوانين طبيعية او بيولوجية او اجتماعية . وهذا المنهج منهج ستاتيكي ، شأنه شأن المنهج الذى صدر عن الفلسفات المثالية ، وهو بدوره يضيف على الواقع الحى المتغير ، صفة الثبات والجمود الابدى ، ويمحز عن الاحاطة لهذا الواقع فى كليته ، وفى حركته ، من خلال الصراع بين الاضداد فى ظل الوحدة .

ويأخذ كل من **ماركس وانجلز** على زولا وامثالهم من الكتاب الطبيعيين قصورهم عن ارساء العلاقة الجدلية ما بين **الصور المرئية** من ناحية ، والفكر من ناحية ثانية ، وميلهم الى ارساء عنصر التطابق ما بين جزئيات العمل الفنى ، وجزئيات فى العالم الخارجى ، هذا التطابق الذى يخل بوحدة العالم الفنى كعالم وهمى قائم بذاته ، ويخل بالتالى بعنصر الابهام الجمالى . ويدين كل من **ماركس وانجلز** عجز الكاتب الطبيعى ، نتيجة لذلك ، عن تقديم عرض نمطى تمثيلى رمزى لهذا الجانب من الواقع الموضوعى الذى يعرض له . والكاتب الطبيعى يقف عند الظاهرة او مجموعة الظواهر ، ويتوهم ان التصوير الصادق والبليغ للندنيا يمكن فى ايجاد تطابق ما بين العالم الفنى وعالم الواقع ، وهذا وهم خاطيء . فعملية رصد الظواهر جنبا الى جنب ، تبقى قاصرة عن تصوير الواقع الحى ما لم تندرج هذه الظواهر اندراجا موحيا فى كلية العمل الفنى ، وتراكم التفاصيل لا يؤدى فى كل الاحوال الى عنصر الضرورة . اى الى اندراج هذه التفاصيل فى هذه الوحدة الوهمية المستقلة عن الواقع ، والموحية فى كليتها بهذا الواقع فى حركته .

والكاتب الطبيعى الذى يفرق فى تفاصيل الظواهر ، دون أية محاولة لاكتشاف ماهياتها وكلياتها ، يعمل من خلال قشور الواقع المدركة حسيا فحسب ، ويقتف عند نقطة الانطلاق نحو التوصل الى الحقيقة ولا يتجاوزها ، متقبلا لسطح الواقع على انه الحقيقة ، وعاجزا عن الفوص الى الأعماق ، فى هذه العملية الجدلية اللانهائية التى يتبادل بمقتضاها **المظهر والحقيقة** الواقع . ومن ثم فالكاتب الطبيعى يعمل فى **مجال النسبية المطلقة** بدلا من ان يعمل فى **المجال الجدلى الذى يتوسط النسبى والمطلق** ، الفردى والكلى ، الجسم والمجرد ، الصورة المرئية والفكرة . ومن ثم يأتى عمله قاصرا عن استيعاب الفردى والكلى ، الظاهرة والماهية ، وصهرهما معا فى تلك الوحدة الفنية التى تكسب العمل صفة النمطية ، وتنقله من مستوى الحياة الى مستوى الفن . ويترتب على ذلك ان نزول قيمة العمل الطبيعى بزوال عصره ، اذ يطلق العمل بقشور هذا العصر التى لا تلبث ان تزول بزواله .

والكاتب الطبيعى يدعى بأنه يقدم الشخصية النمطية من خلال التصوير الفوتوغرافى والمطابق للواقع ، وهو لا يفعل . فالشخصية النمطية هى محصلة الفرد والكلى ، ما يشكل الفردية المتميزة ، وما يشكل ما هو محتمل للبشرية فى نفس الوقت . والشخصية الفنية النمطية تشكل فردا متميزا فردية ، يندرج فى ذات الوقت فى العديد من الافراد ، ويرتبط قدره بقدر هؤلاء الافراد ، والشخصية الفنية النمطية تنبع من واقعها الموضوعى ،

ويتمتع باكمل امكانيات واحتمالات تطور هذا الواقع . ولا تحد قدراتها سوى قدرات هذا الواقع . اما الشخصية التي يقدمها الفن الطبيعي ، فيقدمها لنا من خلال الملاحظة الدقيقة للظاهرة ، في انفصال عن بقية الظواهر ، اى للفرد في عزلة عن بقية الافراد ، وعن مجتمعه . ولكي يخرج النمط الى حيز الوجود يتمين تذويب الكلى المجرى في الفردى المجسد ، والماهيات في الظواهر .

والشخصية التي يقدمها لنا الفن الطبيعي هي شخصية الانسان المطحون المعزول عن بقية الناس ، المهدوم القدرة على الفعل او التفاعل مع واقع اجتماعي يؤدي الى هلاك محتوم .

ومثل هذه الشخصية ليست بالشخصية الفنية ، وليست بالتالى بالشخصية النمطية .

والفرد المطحون المعزول يفشل في تصوير عصره وامكانيات الناس في هذا العصر ، ويفشل في تجسيد المتناقضات الرئيسية في لحظته التاريخية ومن ثم يشير الى واقع ثابت وجامد تنقص فيه امكانيات الصراع . ومثل هذا الفرد المطحون يمدم اى امكانيات للصراع في العمل الفنى ، ويحرم هذا العمل بالتالى من صفته الرئيسية كتصالح للمتناقضات او الاضداد .

ولان النمط ونفا للجدرلية المادية هو جماع الفردى والكلى ومحصلتهما ، فهو ليس بالثال الكلى المجرى كما هو في أعماق شيللر ولا بالفرد المطحون السلبي المهدوم الارادة كما هو في أعمال زولا . ولا يعنى هذا بحال أن تكون الشخصية الفنية ، بالضرورة نمطا ايجابيا ، ولا أن يحمل المفهوم النمطى اى دلالة اخلاقية .

والمعيار النقدي الذي يستخدمه كل من **ماركس وانجلز** هو : الى اى مدى يستشير العمل الفنى كعرض رمزى نمطى قائم بذاته ومستقل عن الواقع الموضوعى ، هذا الواقع الموضوعى في حركته ، كواقع تاريخى متغير وديناميكى ؟ وهذا هو معيار التقييم ، وعلى أساسه يرفض كل من **ماركس وانجلز** ، المنطلق المثالى في الفن الذى يسجن الواقع في مقولات نظرية ، والمنطلق الطبيعى الذى يسجن الواقع في عالم الاشياء والجوامد الثابتة .

- ٣ -

يعمل **الفن** في المنطقة التي تعمل فيها جدلية الاستبعاد والابقاء **للكلى** من جانب ، والتي تعمل فيها جدلية الاستبعاد والابقاء **للفردى** من جانب آخر ، ومجال **الفن** هو المجال **الخاص** الذى يعهد الكلى والفردى دون أن يكون أيهما . والمجال **الخاص** يتيح حركة بين نقيضين ، تتسع في مجال الفن بحيث لا تستبعد ألا تلك الاعمال التي تتضمن **الكلى والفردى** دون أن تصهرهما في وحدة ، أو تلك الاعمال التي تنحصر في البعد الاقصى لنقيض من النقيضين دون الآخر ، كالاعمال القائمة على **الدلالة المباشرة** أو التجريد أو الماهيات المثالية والتي تنحصر في البعد الاقصى **للكلى** ، أو تلك التي تنحو المنحى الطبيعى وتنحصر في البعد الاقصى **للفردى** .

ومقولة **الخاص** هي المقولة الجوهرية في بنائيات الجماليات ، ومن مجال **الخاص** يستمد العمل الفنى صفته **النمطية** ، ويتحول الى هذه الكلية

المستقلة المفلقة ، التى هى عرض تمثيلى ورمزى للكلية الاجتماعية التى تعرض لها كلية جزئية من هذه الكلية الاجتماعية .

مجال الفن الخاص هو النمطى ، وهذا المجال هو الذى يتيح للعمل الفنى أن يتجاوز زمانه ومكانه ، وأن يؤثر فى المتلقى رغم تباعد الزمان والمكان ، إذ أن الفن النمطى يصور الكلى والفردى معا ، الثابت والمتغير معا ، ما يبقى مابقى الانسان وما هو مشروط تاريخيا ، أى أن الفنون يصور مجموعة السمات الفردية المجسمة والكلية الجوهرية .

والفن إذ يعمل فى المجال النمطى الذى يتوسط الفردى والكلى صاهرا لكليهما ، ومستقبلا عن ايهما ، يكتسب القدرة على تجاوز الكلية الاجتماعية التاريخية التى يعمل فى ظلها ، ويكتسب ، أحيانا ، الصلاحية التى تسبغ عليه صفة العالمية .

والفنان العظيم إذ يقدم عرضا نمطيا ورمزيا لاوضاع عصره المشروط تاريخيا ، لا يكشف فحسب القيم الانسانية المشروطة تاريخيا ، كما هى ، لا كما تصورها الايديولوجية السائدة فى عصره ، بل يكشف أيضا القيم الانسانية — الكلية والجوهرية الممتدة من الماضى الى المستقبل فى عصره ، واذ يصهر الاولى فى الثانية فى عمله الفنى ، يخرج بذلك المعرض النمطى القادر على تجاوز زمانه ومكانه .

ولعل هذا يقدم الاجابة على السؤال المحير : لماذا لا يكتسب صفة العالمية سوى العمل الفنى المشروط الى الاعماق بزمانه ومكانه . فالفنان العظيم هو الذى يملك الامساك بجوهر الواقع والحقيقة الكلية لهذا الواقع الاجتماعى التاريخى الذى يعرض له ، أما الفنان العادى فيفرق فى الظواهر السطحية لهذه الحقيقة ، وتنقضى أهمية عمله بتغير عصره .

ترتبط علاقة وثيقة بين النمط ، وكلية العمل الفنى ، والشكل . والشكل فى العمل الفنى هو الذى يخلق النمط ، والشخصية على مستوى الواقع هى شخصية فردية ، ولكنها على مستوى الفن تصبح من خلال الشكل نمطا وتنمو بينها وبين بقية شخصيات العمل الفنى علامات جدلية متبادلة ، والشكل الذى ينبع من المضمون ، والذى يميله المضمون ، هو فى نهاية المطاف الذى يخلق كلية العمل الفنى ، كعالم وهى مستقل ، وهو الذى يثير المتعة الجمالية .

ويدخلنا هذا فى علاقة جدلية أخرى ، من العلاقات التى نجد التصالح فى العمل الفنى ، الذى هو وحده الاضداد ، وأعنى العلاقة بين المضمون والشكل . والمضمون والشكل يدخلان فى العمل الفنى فى وحدة عضوية ، بحيث يستحيل فهمها ، أو تعريف الواحد فى انفصام عن الآخر .

ويمكن القول بأن المضمون هو سريان الشكل فى مضمونه ، وأن الشكل هو سريان المضمون فى شكله . والشكل هو ، فى نهاية الامر الذى يحدد القيمة الفنية للعمل ، وهو الذى يجعل العمل الفنى عرضا نمطيا ورمزيا يستثير هذا الجانب من الواقع الذى يعرض له ، أو يفصل العمل الفنى فصلا تصفيا عن هذا الواقع . ولما كان المضمون المميز يفرض بالضرورة فى كل الحالات شكله المميز ، تعتبر كلا سيكيات الماركسية عملية

اختيار المضمون عملية فنية ، تستهدف فرض الشكل الامين على هذا المضمون ، بصورة تجعل العمل الفني مستقلا من ناحية ، ودالا من ناحية اخرى . والعمل الفني من جهة اخرى . وهو مستقل بمدى ما تندرج جزئياته في كليته الوهمية ، وهو دال بمدى ما تقدم هذه الكلية الوهمية عرضا نمطيا رمزيا يستثير الواقع استثارة مكثفة وموجبة .

وفي العمل الفني الاصيل ينصهر **المضمون والشكل** ، ويستحيل **المضمون** بأكمله الى شكل مكتسبا للصفة النمطية ، ويختفى الشكل تماما بحيث يكاد لا يبين . ولان الشكل يختفى تماما ، كما ينبغي ان يختفى ، في العمل الفني الجيد ، فالمتلقي يتوهم ان المضمون هو الذى يثير فيه هذه المتعة الجمالية . والواقع ان المضمون لا يؤثر الا بمدى ما يندرج في شكله النمطى ، وان تأثير المضمون مستحيل بدون الدور الوسيط **للشكل الجمالى** الذى ينقل هذا المضمون من مستوى الحياة الى **المستوى النمطى** . **اي الفن** .

والعمل الفني يصلح ، فيما يصلح من اضداد ايضا ، الذات والموضوع ، ويقوم فيما يقوم ، على العلاقة الجدلية بين الذاتى والموضوعى بين الفردى والكلى على اكثر من مستوى ، **اي في عملية الخلق** ذاتها علاقة الفنان بعمله ، وفي **عملية التلقى** ، **اي في علاقة العمل بالمتلقى** . فالفنان **الفرد الممثل للبشرية** يخرج من خلال العمل في المجال **الخاص بالشخصية النمطية** **التي هي الفرد والممثل للبشرية** في ذات الوقت ، وبمدى ما يستطيع الاحتفاظ بهذا التوازن الدقيق ، بين الكلى والفردى ، بين الشكل والمضمون ، بين المعتقدات الشخصية ومعتقدات العصر وحقائق الحقيقة الاجتماعية التى يعرض لها ، بين الذات والموضوع ، بمدى ما يتأتى لعمله ان يكتسب صفته العالمية ، وبمدى ما يتاح له ان يصور جوهر واقعه ، ويتجاوز فترته التاريخية .

والعمل الفنى لا يستكمل مقوماته دون استجابة المتلقى ، ويبقى مفتقرا لبعض هذه المقومات دون الاستجابة الذاتية للمتلقى ، ويصح على العمل الفنى ، كما لا يصح على ما عداه ، القول بالا وجود **للموضوعى** الا في ظل الذاتى والمتلقى يستشعر المتعة اذ يجد في **التجربة النمطية** التى يعرضها العمل الفنى تجربة قابلة للممارسة من جانبه شخصيا . والعمل الفنى يبدو كما لو كان منسوجا من مجرد ظواهر ، **اي من شخصيات مجسدة ومحددة في مواقف محددة تعبر عن مشاعر مجسمة** ، ولكن خلف هذه الظواهر ، تختفى كليات هذه الظواهر او ما هيأتها . **والنمطية** التى تصدر هذه الكليات في اقدار افراد محددين ، هى التى تسبغ على الفن طابعه الموضوعى من ناحية ، وطابعه الذاتى في علاقته بالمتلقى ، من ناحية اخرى .

في العمل الفنى تلتقى الاضداد الحل وتتصالح ، وينحسر الصراع ، كما لا ينحسر في الحياة ، وتبقى الوحدة . ويصالح العمل الفنى فيما يصلح من اضداد ، الفردى والكلى ، الظاهرة والماهية ، الذاتى والموضوعى ، الحدث الممين الخاص . وقانون هذا الحدث ، التجربة المباشرة والمعنى المجرد لهذه التجربة ، الداخلى والخارجى ، المضمون والشكل ، المجرد والحس العقلانى والايحائى الواعى ، وما اصطلحنا على تسميته بالحدس او

باللاوعى ، صاهر لكل من الضدين فى وحدة ، ولمجموعة الاضداد هذه مكتملة ، فى هذه الوحدة الفريدة التى هى كلية العمل الفنى

ووحدة الاضداد هذه هى التى تطيح بالتطابق ما بين الدال والمدلول ، ما بين العمل الفنى والواقع الذى ينبع منه ، وهى التى تنقذ العمل الفنى فى جزئياته وكنته من الدلالة المباشرة ، وتحيله الى عرض رمزى تمثيلى .
ووحدة الاضداد هذه هى التى ترسى الاختلاف بين التجربة التى نخرج بها من الحياة ، وتلك التى نخرج بها من الفن ، وتجعل هذه الاخيرة فريدة فى نوعيتها ، وهى التى ترسى الاختلاف بين المعرفة التى تخرج من سائر فروع المعرفة ، وتلك التى نخرج بها من العمل الفنى ، وتجعل هذه الاخيرة فريدة فى نوعيتها .

(ا) سورة العشق : -

يا جميلة المينين ..
ان الطريق اليك يبدأ من هنا ..
هـذا دمى ..
ماء الحياة ...
ووردة الجرح الكريم ...
هـذا دمى ...
نسف الحروف الطالمات ...
بمصحف الطمى الكريم ..
دمعات تشابك .. باتساع الموت ...
وصار خارطة الوطن ...
يا ايها النخل المضيع ...
بمفازة الجوع الخشن ...
اقرا كتابك ...
اقرا كتابك انه النهر الذى ...
يساتى اذا الليل اثبتجن ...

(ب) ترتيلة الدخول : -

الف لام نيميل ...
وترى الارض هامدة ...
فماذا قام اهتزت ...
يوم تعشق الارض اعضائها ...
فتكشف عن اقمارها الخبيثة ...
عن وجهها المنفى ...
عن شجرة النبوءة ...
عن لفة الجرح التى تطلع فينا ...
تينها وزيتسونا ...
وطور سسينينا ...
والتي تأخذ شكل عينيك وكتبر ...
وردة الحلم لكى تحكم فينا ...
فادخلوها آميننا ...
ادخلوها آميننا ...

القدم التي هربت

عامر سنبل

لا يدري — لحظة أن وطئت قدماه البر — لماذا تصور الدكتورة فردوس كفراشة حقل بيضاء تخفق بمعطفها في رائحة المستشفى .

استراح ليلتين ، فجر الثالثة ركب قطارا ومركبات عامة ، وعربات نصف نقل ، وسأل ناسا ، وشرب حرا وترابا ، ومضى معظم الوقت يبحث عنها ، دل على مستشفى صغير على حافة ترعة بقريسة صغيرة في الصعيد ، وجد الموظفين مشغولين ، تفرسوا جميعا وجهه المترب بفبار السفر ، صاح أحدهم : أنت الدكتور محمود ! ؟ ، أجاب دهشا : نعم ! ، قال الموظف : الدكتورة فردوس سافرت !! ، شعر بالقدم المهولة تسحق عظام كتفه : سافرتين ! ، قال الموظف : تعال . تفضل . ثم اصطحبه الى الاستراحة ، رأى حديقة كثيفة الخضرة بزهر متعدد ، متشابه وغير متشابه ، قال الرجل : الفضل يرجع للدكتورة فردوس ، كانت تصحو مبكرا .. ترويه .. تزيل المتطفل ، وتقص العشب ، وتهذب الاغصان النافرة ، دافقة الحياة ولا تاكل كثيرا . الا ترى المقاعد في قاعة الاستقبال ! ؟ ، صنعتها بنفسها من مشقوق الكافور ، خسارة الدكتورة فردوس ، الناس هنا يحبونها .

— سافرت فين ؟

— لا ندري ، لكنها راسلت زملاء لها بالخارج ، الجميع

تنكروا لها ، كنت بالخارج فيما اظن ! ؟

مطمونا بشعور مثل بالذنب قال : نعم .

— خطبت لطبيب ولم يحدث نصيب ، بصراحة خسارة فيه ، ثم

لضابط شرطة ، منتفش ومفرور ويكرهنا .

القدم المهولة تسحق عظام كتفه ، « اين القاك يا فردوس ! ؟ » ، وجد مشطا عرف أنه لها ، بقايا شعرها ورائحتها التي لا تخطئها أنه ، بقايا شاى وسكر .. عود ثقاب .. قصاصات ورق ، ماء بارد في الثلاجة ، وبقايا مربى وجبن قريش .

قالت المريضة المناوبة التى احضرت الشاى ان العاملة رفضت ترتيب الاستراحة حتى تعود الدكتوراة ، ان تكنسها فهذا فال غير حسن ويعنى أنها لن تعود ، فى الايام الاخيرة كمت عن كتابة الرسائل وانخفضت حيويتها المعتادة ، كانت قلقة وتبكي لاتفه الاسباب ، اى خطأ يحدث فى المستشفى تشعر أنه اهانة موجهه اليها . مد الدكتور محمود يده خلفه يبحث عما يضايقه ، وجد علبة دواء حطمها بالقعود عليها فاجأته وردة حمراء يابسة بداخلها ، هب منتصباً ورغب فى الهجر .

قبل ان يفادر المستشفى قالت المريضة : أنت الدكتور محمود ! ؟ ، أخفى وجهه بيديه : أرجوك ! ، قالت حدثنا عنك كثيراً .. ثم وهو يترك الاستراحة قالت : اود أن أخبرك : أنها تعمل بالجامعة ، وهو ، يعبر البوابة سألته الحارس : أنت الدكتور محمود ، مرق من الباب الموارب وفر ، لم يسمعه يتمم أربع سنين يا مفترى !

* * *

(تزوجت .. حبلى .. ولدت .. أموت ملوعاً .. وهذا الوجه الذى عشقته لا يفارقنى .. الأنف الدقيقة .. الوجه الحالم .. لحظة خجلها .. غشاء بكارتها المفوض .. استدارة بطنها .. آه اى جلف هذا الذى فعل .. فى الحمل يحدث التغير الوظيفى .. الاثداء تحمر .. الرحم يتكور ... الجنين يتخلق .. مضغة .. علقه .. عظما .. وكسونا العظام ...) .

صرخ بصوت ملثا ، عصبيا وملتاغا : فردوس ! ، فجأة وجدها خلف المجهر ، شافته فانتصبت واقفة ، وقع مقعدها المدور على الأرض ، هتقت رغماً عنها :

— أهو أنت ! .

— بجانبى وابحث عنك فى الصميد !

ثم قال محملاً : قد تغيرت كثيراً يا فردوس !

أحجمت لتستعيد توازنها ، وساد صمت معباً بالتوتر ، كسره القول بأنها تحاول حصر الكائنات الدنيئة فى النهر ، الكيمياء تلوث رائحة المملى ، فئران التجارب ترقد تحت مكعبات الزجاج تمتد أصابعها الدقيقة فى خفة بالقطن المبلل « بالايتر » ، ترخى رؤوسها من الخدر فى أسى ، وثمة جرو مستسلم يتأمل المكان بعينين داجنتين ، قال لنفسه : ما الفرق بينى وبينه اذا كنت أتأمل المكان على هذا النحو ، راعه التشابه ، قالت أن عربة الكلاب الضالة جبلته هذا الصباح ، ثم وهى تدقق فى عدسة المجهر : انظر .. ملايين الكائنات ، ثم استطردت تقول أن جدتها رغبت أن تستحم فى النهر ، قبل أن تموت قالت لها : ألم تدر لقد تلوث ونمت الديدان حتى صارت الواحدة منها فى حجم التمساح ، لم تعبأ ، وومض فى عينيها المعجوزين بريق مخيف وهى تمد يدها باللوف والصابون .

كانت ساعة المملى تدق برتابة مغيظة ، تذكر القدم الهاربة التى داسته بين عيدان القصب ، سحقت عظام كتفه وفرت ، قبض ماء النهر فى القنينة بكل أصابعه ، تحولت الى افاعى تقبض وتضفط ، تهشمت فانفرست شفرات الزجاج فى لحم راحته ، دلف من الباب وانطلق

يعدو مجتازا الردهة ، انقبضت معدته فالتوى الى الامام وراح يتثيا ، ولما عاد كانت الدكتوراة فردوس متشحة بالابيض ، وتركع على سجادة حمراء مرسوم عليها الحرم المكي .

حالا استرد قواه النفسية قال : نسافر سويا يا فردوس ! !

* * *

(يقف لها على باب المدرسة .. تحتوى منه بين صديقاتها .. يسير خلفهن .. يعبرون المزلقان الى شارع البحر .. يفرقن عند كوبرى طلخا .. فجأة تشوفه بجانبها .. ترتعد .. يتبادلان الحديث في منتصف الكوبرى .. يبتسمان عندما ينتهيا من عبوره .. فى الطريق الطويل الى ميت عنتر يتضحكان .. يندسان بين عيدان القصب .. تهمس : حد يشوفنا .. ولا يهك .. تطوح حقيبتها .. يستلقيان .. فجأة داسته قدم هاربة فى الفيضان وفرت .. فزعته وسحقت عظام كتفه .. ما اذهله ان الهارب لم يلتفت اليهما) .

صرخ بصوت ملثا عصبيا وملتاعا : فردوس !

كانت خلف المجهر تقول بهدوء : نعم ، منصبة بوجه كاب ، وعينين مرهقين ، ورموش ذابلة ، قال متهمكا : ان العالم تحت المجهر يبدو رحبا جدا ، قالت ربما .. ثم استطردت : هذه « سر كاريا البلهارسيا » .. تماسيح النيل الجديدة ، قلت لابي لا تخض فى الترة .. طيبا كان .. اخذنى الى الفيض لارى القطن ينمو امام عيني ، يزرعه فى برمهات ولا يجنيه الا فى توت ، يراقب النوار حتى ينضج ، اجمل الاشياء تلك التى تنمو ببطة .

* * *

(بكره السفر .. سارا بجوار النهر .. حلما بقدم الفيضان .. ذيل الدب القطبى على وجه الماء ، القمر مدفوس فى الظلام الدايم بالهسيس المبهم فى جوفه يختفى خلف السحاب .. يعود بين .. همست : متى نلتقى .. همس سابعث لك مكتوبا .. انقطعت اخباره لم تره بعد ذلك .. حتى هذا الصباح) .

بصوت حاد وباتر قالت : هل يصح ان اترك كل الذين معى واتبعك ! !

: سافرت من اجلك .

: هل يصح ان اهجر معلى واتبعك !

: فردوس !

: هل يصح

كانت تتحدث بتوتر وتشيع بيدها حتى ظن انها لسن تكف ، دقت ساعة الحائط فنهضت ، خلعت معطفها وعلقتة على المشجب ، كانت مفرطة النحافة فى ثوب قديم ، ومنديل رأس منحسر عن شعر مهمل ، وأنف حاد لا يخلو من مهابة ، انصرفت فى عجالة ، فى الردهة التفتت له وبمصيبة : انت فاكرنى ايه ! !

فى الشارع حاول اللحاق بها .. لم تلتفت .. ولم تقل شيئا .. انتابها احساس غامض بالخوف ، اندست فى جوف الحافلة كورقة مكورة ، فى زحام الناس بالحافلة تأكد لها انها ليست وحيدة .

السفر

أشرف عامر

ساعات وانت جنبى ..
أشرق وأغرب
ساعات البحور البعيدة تقرب
وأجيك أسير ..

أنا من زمان الطفولة
بأجيك كبير ..
عجوز بس شاف
وقلبى بشفايف
أقولك لو انت
تقولى لو انت
أتوه جوه لبسى
أخاف من سكاتك وهمسى
وألبط بهمى فى نيلك وأطير
تطير دنيا واسعة
يطير قلب واقف بشمعة
ويطفى سنين عمر والعه .. ف موج البحور
ألون سماكى وسمايا
وأخى ف عنكى بكايا
وتبقى الحبيبة ..
وتبقى البلاد البعيدة القريب ..
وتبقى الوطن

يا أول وآخر ساعات الخطر
ملاحك بتشبه ملامحى
وحزنك بيشبه لجرحى
وباعرف مكانك ..
وقلبك بيعرف مكانى ..
ماهوش حزن تانى
لكنه انتصار ع السفر ..

يا أول وآخر ساعات الخطر
أنا من زمان الطفولة
باسابق طيور المطر
بأخى ف عنكى سمايا وأطير
باطير وانت دايماً ..
بتبقى الحبيبة ..
وتبقى البلاد البعيدة القريبة ..
وتبقى الوطن

تاويل مشكل القرآن

تأليف : ابن قتيبة

تحقيق : السيد احمد صقر

عرض وتحليل : د. حامد طاهر

مع بداية القرن الثالث الهجري ، استقبل المسلمون حياة تكاد تختلف كثيرا عما الفوه في القرنين السابقين . ومع ذلك ، فان هذه النتيجة لم تنشأ من فراغ ، فقد كانت مقدماتها تكمن في القرن الثاني الذي شهد بصفة خاصة قيام الدولة العباسية سنة ١٣٢ هـ .

اصبحت بغداد ، عاصمة العباسيين ، مدينة كبرى ، تموج بشتى الاجناس ، ممثلين لحضارات مختلفة ، واتجاهات ثقافية متعددة ، ثم .. نزعات دينية والحادية متضادة . وقد خلق هذا كله جوا مشحونا بالتحدي ، والقي على علماء الاسلام ، في تلك الفترة ، مهمة صعبة : كان عليهم ان يواجهوا العصر بحركته السريعة المتلاحقة ، وان يتسلحوا للخصوم بما يقنعهم ، او على الاقل ، بما يحد من تأثيرهم في الجماهير .

ويلاحظ ان الاسلام نفسه تعرض ، خلال القرن الثالث ، لمرحلة اختبار قاسية ، فقد تغلغلت الثقافة اليونانية الى المسلمين عن طريق الترجمات والشروح والتلخيصات العربية ، وفتنت بسحرها كثيرا منهم ، كما اتيح للحضارة الفارسية ان تكشف عن عقائدها المعتقد منذ آلاف السنين ، هذا الى جانب حربة التعبير التي اتاحت لكل من اليهود والمسيحيين ان يدافعوا عن اديانهم التي هجرها اتباعها لكي يعتنقوا الدين الاسلامي .

نشهد في هذا القرن جدلا يمتد — تقريبا — الى كل القيم والمبادئ واذا كان كثير من الخلفاء العباسيين قد اتاحوا للشعوب والطوائف الاخرى حرية واسعة في الاعتقاد والتعبير ، فقد تعرض الاسلام نفسه لنتائج هذه الحرية . ومن المبدأ الذي يرى انه بزعة الاساس ينهار البناء كله ، اقبل خصوم الاسلام يتتبعون آيات القرآن الكريم ، ويبحثون فيها عن مواطن ضعف ، او نقاط هجوم .

يقول ابن قتيبة : وقد اعترض كتاب الله بالطعن ملحدون ، ولفوا فيه وهجروا ، واتبعوا (ما تشابه منه ابتغاء الفتنة ، وابتغاء تأويله) (١) بأنهم كليلة ، وأبصار عليلة ، ونظر مدخول (٢) ، فحرفوا الكلام عن مواضعه ، وعدلوه عن سبيله ، ثم قضاوا عليه بالتناقض ، والاستحالة في اللحن ، وفساد النظم والاختلاف . وادلوا في ذلك بعلم ربما أمالت الضعيف الفمر ، واعترضت بالشبه في القلوب ، وقدحت بالشكوك في الصدور (٣) .

وهكذا بعد فترة طويلة من الستر ، استعلن الهجوم على القرآن الكريم ، المصدر الاول للدين الجديد ، ووجد علماء الاسلام انفسهم في موقف دقيق ، فماذا فعلوا ؟

لم يصادروا أقوال الخصوم ، وكان بإمكانهم ان يستخرجوا القرار في ذلك من السلطة الحاكمة باحراق الكتب المعادية ، او حتى بكمم الاراء في الصدور !

ولم يخدعوا الجماهير بالخطب الانشائية التي تتناول اشخاص الخصوم بالقدح والتشهير ، غافلة او قاصرة عن الرد على آرائهم التي تندفع شبهاتها الى العقول دون منازع !

وانما فعلوا ما كان ينتظر عن امثالهم ، وهو التصدي لمسئوليتهم العلمية والتفويرية بكل شجاعة ، متبعين في ذلك خطى المنهج الاسلامي الذي يمكن ابراز بعض عناصره فيما يلي :

(ا) سماع وجهة النظر ، محاولة لفهمها في هدوء .

(ب) تبسيط المسألة موضوع الخلاف الى افكار رئيسية ، ثم تحليل هذه الافكار الى عناصرها الاولى .

(ج) الرد عليها بموضوعية خالصة ، وعرضها بلغة واضحة ومحددة .

ومن الطبيعي ان يكون وراء ذلك كله : احتشاد هائل وثقافة واسعة ، وحسن استخدام لادوات البحث والمناظرة ، ولنستمع الى ابن قتيبة وهو يبسط بعض ما ذكرناه ، حين يقول : « فاحببت ان انضح عن كتاب الله ، وارمى من ورائه بالحجج النيرة ، والبراهين البينة ، واكشف للناس ما يلبسون ، فالتفت هذا الكتاب ، جامعا لتأويل مشكل القرآن ، مستنبطا ذلك من التفسير بزيادة في الشرح والايضاح ، وحاملا ما أعلم فيه مقالا لامام مطلع على لغات العرب ، لارى المعاند موضع المجاز ، وطريق الامكان ، من غير ان احكم فيه برأى ، او اقضى عليه بتأويل . ولم يجز لي ان انص بالاسناد الى من له اصل التفسير ، اذ كنت لم اقتصر على وحى القوم حتى كسفته ، وعلى ايمانهم حتى اوضحته ، وزدت في الالفاظ ونقصت ، وقدمت واخرت ، وضربت لذلك الامثال والاشكال حتى يستوى في فهمه السامعون (٤) .

وهكذا يتضح الدافع الجليل من تأليف ابن قتيبة لكتابه الضخم « تأويل مشكل القرآن » وهو الكتاب الذي تصدى لتحقيقه ، والتعليق عليه ، واخراجه في ثوب علمي لائق واحد من كبار المحققين في العصر الحاضر هو : السيد أحمد صقر (٥) .

بلغت مقدمة التحقيق حوالى ٨٧ صفحة . ولا يمكن لقارئ الكتاب أن يمر عليها دون أن يدهش للجهد الجبار الذى بذل فيها ، فضلا عن انه يكتسب عدة حقائق جديدة تماما حول حياة ابن قتيبة ، ويستثبت من فساد عدد آخر من الاخطاء المشهورة عنه قديما وحديثا .

ولد ابن قتيبة سنة ٢١٣ هـ ، وكانت نشأته العلمية ببغداد ، حيث تلقى العلوم العربية والاسلامية على عدد من الاعلام ، نذكر من بينهم : ابن سلام الجمحي ، واسحاق بن راهوية ، ودعبل الخزاعي ، والقاضي يحيى بن اكرم ، والجاحظ .

ولم يتول من المناصب العامة سوى منصب القضاء بالدينور ، ومن هنا اطلق عليه ابن قتيبة الدينورى . اما عن الذى ولاه هذا المنصب ، فيرجع الاستاذ المحقق انه ابن خاقان ، وزير المتوكل ثم المعتمد . وقد كانت بينه وبين ابن قتيبة مودة دفعت الاخير الى أن يؤلف له كتابه الشهير « أدب الكاتب » .

وهنا يقدم السيد صقر نموذجا للتحقيق والتثبت عندما لا يوافق كلا من ابن السيد والبطلاني اللذين ذهبا الى أن ابن قتيبة ألف «أدب الكاتب» للوزير ابن خاقان اثناء خلافته للمتوكل . ويثبت المحقق عن طريق النقد الداخلى لبعض روايات الكتاب المذكور ، ومستعينا بحسه التاريخي ، انه ألفه للوزير اثناء خلافته للمعتمد . وتلك نقطة هامة تعين على تحديد زمن تأليف هذا الكتاب الشهير .

اما فيما يتعلق بمؤلفات ابن قتيبة ، فقد قدم السيد صقر ببليوجرافيا نقدية مفصلة عن المطبوع والمخطوط ، والمفقود وأصفا كلا منها ، ومشيرا الى مكانه . وقد توصل الى عدة نتائج غاية فى الاهمية ، فمثلا كشف عن خطأ شاع على انه حقيقة بين المترجمين لابن قتيبة ، ويتعلق بذكر كتب له ، مع انها ليست ، فى الواقع ، الا اجزاء او فصولا من كتب أخرى . ومن امثلة ذلك ما ذكره حاجى خليفة عن كتاب (تقويم اللسان) ، والقاضى عياض من كتاب (الابنية) . . وليس الكتابان سوى جزئين من كتاب « أدب الكاتب » نفسه .

كذلك أوضح المحقق ، عن طريق النقد الداخلى للنصوص ، فساد النسبة المشهورة لكتاب « الامامة والسياسة » الى ابن قتيبة .

وبصفة عامة ، فان هذه الببليوجرافيا تصنع الاساس الضرورى لاية دراسة تدور منذ الآن حول ابن قتيبة .

ثم قدم الاستاذ المحقق قائمة اخرى تتضمن سبعة عشر تلميذا لابن قتيبة ، وهم الذين سمعوا عليه كتبه ، وقاموا بمهمة نشرها . وهنا لابد من التوقف امام حقيقة هامة فى اخلاق هذا العالم الكبير ، وتتمثل فى سماحته باقراء كتبه لمن طلبها ، وعدم حبسها عنه . ولكى يتضح الاثر الكريم لهذا الخلق لابد من مقارنته بموقف المبرد (قرين ابن قتيبة ، والمتوفى سنة ٢٨٥ هـ) « الذى كان يساوم طلابه ويمتنع عن تحديث جماعتهم ، اذا كان فيهم فرد واحد لم يدفع أجره مقدما : كلا الرجلين عالم ، ولكن احدهما يقترب بعلمه من قلوبنا ، بينما يظل الاخر بعيدا عنها !

أما لباب المقدمة ، فيتمثل في ذلك المبحث القيم ، الذي أورد فيه السيد صقر آراء العلماء في ابن قتيبة . بعضها ينسبه الى الكذب والفحولة ، وبعضها الآخر يؤكد نزاهته وتوثيقه : هاجمه الأزهرى وابن البيع ، والدارقطني ، والبيهقي ، والجويني ، وابن تفرى بردي ، ودافع عنه ووثقه الخطيب البغدادي وابن حزم ، والحافظ الذهبي ، وابن الجوزي ، وابن كثير ، وابن تيمية .

وهنا يبرز موقف صعب ، يتطلب من الباحث الكثير من القراءة ، والموازنة والاستنباط ، اذ كيف يخرج برأى أقرب الى الصواب من بين تلك الآراء المتضاربة وخاصة ان أصحابها يعدون من علماء الطبقة الاولى في الاسلام .

كنا نود من محققنا الكبير ان يرتب آراء هؤلاء العلماء في ابن قتيبة على اساس تاريخي ، او موضوعي ، والواقع انه عاد فناقش كل رأى ، هوجم فيه ابن قتيبة بالتفصيل ، مستخدما منهجا موضوعيا يعتمد على التمهيد والموازنة ، ومستعينا في الرد بنصوص ابن قتيبة نفسها .

وتجدر الإشارة الى ما تخلل هذا المبحث من عبارات حادة اختص بها السيد صقر (وهي تذكرنا بأسلوب ابن حزم في مناقشته الخصوم) ولسنا نفري تماما الى أي حد يمكننا الاعتراض على مثل هذه العبارات في المناقشات العلمية ، لانها لا تصدر في الغالب الا من علماء يثقون تماما بصلافة الارض التي يقفون عليها .

ومهما يكن من أمر ، فان مبحث المحقق يمهّد طريقا وعرّا للفاية في دراسة ابن قتيبة ، تلك الشخصية المؤثرة في تاريخ الفكر الاسلامي ، وفي الدراسات العربية بصفة خاصة .

اعتمد الاستاذ المحقق في نشر كتاب « تلويل مشكل القرآن » على ثلاث نسخ : اثنتين بدار الكتب المصرية ، وواحدة بمكتبة مراد ملا بتركيا . وقد اتبع في تحقيق الكتاب طريقة لم يفعلها في غيره من الكتب التي قام بتحقيقها ، وهي تخصيص فهرس في آخر الكتاب للفروق بين النسخ . وهو يذكر ان الذي اضطره الى ذلك انما هو كثرة المحذوف من احدى النسخ ، واستحالة الإشارة الى اوله وآخره دون التطويل الممل ، فضلا عن انه رأى ان هذا العمل قد يريح « جمهرة القراء » .

ثم يحدثنا عن منهجه في شرح الكتاب والتعليق عليه قائلا : « ولقد حرصت في شرحي لهذا الكتاب على تخريج آياته ، وربط موضوعاته بأماكنها من كتب الادب والتفسير ، ونقلت من الآراء ما دعت اليه ضرورة البحث ، وأومات الى ما لم اقل ، وكان قصدي في ذلك اما تعضيد رأى ، او توهين قول ، او تفضيل مجمل ، او توضيح مبهم ، او الإشارة الى مصدر فكرة ، او اتفاق خاطر ، ليكون الدارس للكتاب على بينة مما ذكره ابن قتيبة من مشكل القرآن ، محيطا بفقته المسائل التي عرض لها ، جامعا لاطراف الآراء ووجوه المذاهب فيها (١) .

ولا يسعنا الا ان نشكر للمحقق الكبير جهده الرائع في وضع ثمانية فهرس تعتبر مفاتيح جيدة لاستخدام كتاب ابن قتيبة الضخم علميا منظما ، وهي على الوجه التالي :

فهرس الآيات القرآنية — فهرس الاحاديث النبوية — فهرس الامثال
— فهرس الاعلام — فهرس الاماكن والبلدان — فهرس الايام — فهرس
القوافي — فهرس انصاف الابيات .

وقد بلغت المراجع التي عاد اليها الاستاذ السيد صقر ١٥٧ مرجعا ،
بعضها مخطوطات . وليس هذا بالأمر الجديد على محقق كبير ، وقف حياته
على احياء التراث العربى والاسلامى ، وبعث كنوزه المخبوءه .

فاذا ما انتقلنا بعد ذلك الى كتاب « تاويل مشكل القرآن » وجدنا ابن
قتيبة يبدأ من موقع اسلامى خالص ، فيعترف بقدر القرآن الكريم ، وعناية
الله تعالى به ، اذ انزله ناسخا لما قبله من الكتب الدينية ، واودع اعجازه
فى نظمه وتآليفه ، وجعله متلوا لا يمل على طول التلاوة ، ومسموعا لاتمجه
الاذان ، وغضا لا يخلق على كثرة الرد ، وعجيبا لا تنقضى عجائبه ، ومفيدا لا
تنقطع فوائده (٨) .

وتمتاز العبارة القرآنية بقدرتها على حمل الكثير من المعانى فى العدد
القليل من اللفاظ ، وذلك هو ما عناه الرسول ، صلى الله عليه وسلم ،
بقوله : « اوتيت جوامع الكلم » اى الكلمات القليلة العدد الجامعة لاصناف الحكمة ،
ويمثل ابن قتيبة لذلك قائلا : « فان شئت أن تعرف ذلك فتدبر قوله سبحانه
(خذ العفو وأمر بالعرف وأعرض عن الجاهلين) (٩) كيف جمع له بهذا كل خلق
عظيم : لان فى اخذ العفو صلة القاطعين ، والصفح عن الظالمين ، واعطاء
المائمين ، وفى الامر بالعرف تقوى الله وصلة الارحام ، وصون اللسان عن
الكذب ، وغض الطرف عن الحرمات . . وفى الاعراض عن الجاهلين الصبر
والحلم وتنزيه النفس عن ممارسة السفه ، ومنازعة اللجوج » (١٠)

هذا مثال واحد من حوالى عشرة امثلة اوردها ابن قتيبة فى مفتتح
كتابه ، ليقف منها القارئ على أهمية التأمل فى « العبارة القرآنية » ومحاولة
تدبرها بعناية « فانما يعرف فضل القرآن من كثر نظره ، واتسع علمه ،
وفهم مذاهب العرب وافقتانها فى الاسباب ، وما خص الله لغتها دون جميع
اللغات .

ومما ذهب اليه ابن قتيبة فى تفضيل لغة العرب على سائر اللغات (١١)
ما تمتاز به من أن حروفها تبلغ ثمانية وعشرين حرفا على حين تقصر الفاظ
جميع الامم عن هذا العدد .

وكذلك « الاعراب » الذى يذهب ابن قتيبة الى ان الله تعالى ، قد
جعل له وشيا لكلام العرب وحليه لنظامها (١٢) وفارقا — فى بعض الاحوال —
بين الكلامين المتكافئين ، المعنيين المختلفين . فلو ان قارئنا قرا
(فلا يحزنك قولهم ، انا نعلم ما يسرون وما يعلنون) وترك طريق الابتداء
بانا ، واعمل القول فيها بالنصب — على مذهب من ينصب أن بالقول كما
ينصبها بالظن — لقلب المعنى عن وجهته وزاله عن طريقته ، وجعل النبى ،
عليه السلام ، محزوننا لقولهم : ان الله يعلم ما يسرون وما يعلنون ! وهذا
كفر ممن تعمده ، وضرب من اللحن لا تجوز الصلاة به ولا يجوز للمؤمنين أن
يتجاوزا فيه (١٤) .

ومما اختلفت به اللغة العربية أيضا أن التغير في حركة الحرف الواحد قد يؤدي الى تغير معنى الكلمة كله ، بل وقلبه أحيانا الى الضد « فيقولون : رجل لعنة — بضم اللام وتسكين العين — اذا كان يلعنه الناس . فاذا كان هو الذي يلعن الناس قالوا : رجل لعنة ، فحركوا العين بالفتح ، وقد جاء في القرآن (ويل لكل همزة لمزة) (١٥) .

ومن الدقة في اوصاف اللغة العربية ما يكون أحيانا عن وضع حرف مكان حرف آخر ليؤدي معنى جديدا . كقولهم للنار اذا طفئت (هامة) فان سكن لهيبها وبقي من جمرها شيء قيل (خامدة) .

وقد يرتبط الشيء بعدة معان ، وهنا تلجأ اللغة العربية الى اشتقاق اسماء من هذا الشيء بعدد المعاني المرتبطة به : « كاشتقاقهم من البطن للخميص » « مبطن » ، وللعظيم البطن اذا كان خلقة « بطين » ، فاذا كان من كثرة الاكل قيل : « مبطنان » ، وللمنهوم « بطن » ، وللعليل البطن « مبطون » (١٦) .

كذلك يرى ابن قتيبة ان العرب تميزوا بفن الشعر « الذي اقامه الله تعالى ، لها مقام الكتاب لغيرها ، وجعله لعلومها مستودعا ، ولآدابها حائطا ، ولانسابها مقيدا ، ولاخبارها ديوانا لا يرث على الدهر ، ولا يبيد على مر الزمان ، وحرسه بالوزن والقوافي وحسن النظم ، وجودة التعبير من الدرس والتغير ، فمن اراد ان يحدث فيه شيئا عسر ذلك عليه ولم يخف له كما يخف في الكلام المنثور » (١٧) .

واخيرا فان للعرب « المجازات في الكلام ، ومعناها : طرق القول وماخذه ، ففيها الاستعارة ، والتمثيل ، والقلب ، والتقديم والتأخير ، والحذف ، والتكرار ، والاخفاء والاظهار ، والتعريض والانفصاح والكتابة ، والايضاح ، ومخاطبة الواحد مخاطبة الجميع ، والجميع خطاب الواحد ، والواحد والجميع خطاب الاثنين ، والقصد بلفظ الخصوص لمعنى العموم ، وبلفظ العموم لمعنى الخصوص ، مع اشياء كثيرة سترها في ابواب المجاز في التعبير (١٨) .

ويعقب ابن قتيبة على ذلك بأن القرآن الكريم قد نزل بكل هذه الطرق في التعبير ، ولهذا فانه يرى عدم امكانية ترجمته الى لغة اخرى ، لما سوف يفقده ، في اثناء الترجمة من المعانى الجانبية والايماءات التي ترتبط بطبيعة التعبير في اللغة العربية . يقول ابن قتيبة : « لذلك لا يقدر احد من التراجم على ان ينقله الى شيء من الآلسنة ، كما نقل الانجيل عن السريانية الى الحبشية والرومية وترجمت التوراة والزيور وسائر كتب الله تعالى بالعربية . لان المعجم لم تتسع في المجاز اتساع العرب (١٩) ثم يقدم ابن قتيبة عدة امثلة من آيات القرآن الكريم التي تحمل برصفتها الخاص معانى لا يمكن التعبير عنها في رصف عربى آخر ، فما بالك بلفظة اجنبية ؟ (٢٠)

وفي باب (الحكاية عن الطاعنين) يحاول ابن قتيبة استقراء أوجه النقد التي وجهت الى القرآن الكريم ، مصنفا اياها في موضوعات رئيسية ، وعارضا اقوال الخصوم — دون ذكر اسمائهم — بكثير من الوضوح ، ثم مجيبا على كل قول منها بالتفصيل .

وقد اعتمد الطاعنون على مثل قوله تعالى (ولو كان من عند غير الله لوجدوا فيه اختلافا كثيرا) (٢١) ثم طاروا فرحا عندما وجدوا اختلاف الصحابة في بعض القراءات واللحن الظاهر في بعض الآيات ، وأخيرا ما بدا لهم من تناقض بعض الحقائق التي تحدث عنها القرآن .

يقول ابن قتيبة : « وقد ذكرت الحجة عليهم في جميع ما ذكروا ، وغيره مما تركوا ، وهو يشبه ما أنكروا ، ليكون الكتاب جامعا للقصد الذي قصدت له » (٢٢) أي أن كتاب « تأويل مشكل القرآن » ليس قاصرا فقط على ما أثاره الطاعنون في القرآن ، وإنما يشتمل أيضا على كل ما يحتمل شيئا من التساؤل أو الفموض . وبهذا يخرج كتاب ابن قتيبة عن أن يكون مرتبطا بدافع جزئي عارض ، إلى مجال أوسع وأرحب وأشد ارتباطا بالدراسات الدينية .

فبالنسبة إلى مسألة القراءات ، اعتمد الطاعنون في القرآن الكريم على اختلاف قراءاته وتعدد وجوه بعض حروفه والفاظه . وقالوا : وجدنا الصحابة ومن بعدهم يختلفون في الحرف .. والقراء يختلفون : فهذا يرفع ما ينصبه ذاك ، وذاك يخفض ما يرفعه هذا . وأنتم تزعمون أن هذا كله كلام رب العالمين ، فأى شيء بعد هذا الاختلاف ، وأى باطل بعد الخطأ واللحن تبتفون (٢٣) .

ويرد ابن قتيبة : أما ما اعتلوا به في وجوه القراءات من الاختلاف ، فإننا نحتج عليهم فيه بقول النبي ، صلى الله عليه وسلم ، « نزل القرآن على سبعة أحرف ، كلها شاف كاف ، فاقروا ما تيسر منه » .

وقد غلط في تأويل هذا الحديث قوم ، فقالوا : السبعة الاحرف : وعد ووعيد وحلال وحرام ومواعظ وأمثال واحتجاج .

وقال آخرون : هي سبع لغات في الكلمة .

وقال قوم : حلال وحرام ، وأمر ونهى ، وخبر ما كان قبل ، وخبر ما هو كائن بعد ، وأمثال .

وليس شيء من هذه المذاهب بتأويل ..

وإنما تأويل قوله ، صلى الله عليه وسلم « نزل القرآن على سبعة أحرف » : على سبعة أوجه من اللغات متفرقة في القرآن . يدلك على ذلك قول رسول الله ، صلى الله عليه وسلم : « فاقروا كيف شئتم » .

وقال عمر : سمعت هشام بن حكيم بن حزام يقرأ سورة الفرقان على غير ما أقرؤها ، وقد كان النبي ، صلى الله عليه وسلم ، أقرانها ، فأتيت به النبي ، صلى الله عليه وسلم ، فأخبرته ، فقال له : اقرأ — فقرأ تلك القراءة ، فقال هكذا أنزلت ، ثم قال لي : اقرأ — فقرأت ، فقال : هكذا أنزلت . ثم قال : « أن هذا القرآن نزل على سبعة أحرف ، فاقروا منه ما تيسر » (٢٤) .

ويعلق ابن قتيبة على هذا الحديث قائلا : فمن قرأه (أي القرآن) قراءة عبد الله (بن مسعود) فقد قرأ بحرفه ، ومن قرأ قراءة أبي (بن

كعب) فقد قرأ بحرفه ، ومن قرأ قراءة زيد (بن ثابت) فقد قرأ بحرفه .
ويوضح ابن قتيبة أن « الحرف » يقع على المثال المقطوع من حروف
المعجم ، وعلى الكلمة الواحدة ، ويقع الحرف على الكلمة بأسرها ، والخطبة
كلها ، والقصيدة بكاملها (٢٥)

ويحدثنا ابن قتيبة أنه قد تدبر وجوه الخلاف في القراءات ، فوجدوها
سبعة :

١ - اختلاف في اعراب الكلمة أو في حركة بنائها بما لا يزيلها عن
صورتها في الكتاب ، ولا يغير معناها مثل قوله تعالى (هل يجازى إلا
الكنور) (٢٦) وهل يجازى إلا الكفور .

٢ - اختلاف في اعراب الكلمة وحركات بنائها بما يغير معناها ، ولا
يزيلها عن صورتها في الكتاب مثل قوله تعالى (ربنا باعد بين أسفارنا) (٢٧)
وربنا باعد بين أسفارنا .

٣ - اختلاف في حروف الكلمة دون اعرابها ، بما يغير معناها
ولا يزيل صورتها ، مثل قوله تعالى (وانظر إلى العظام كيف ننشرها) (٢٨)
وننشرها .

٤ - اختلاف في الكلمة بما يغير صورتها في الكتاب ، ولا يغير معناها
، مثل قوله تعالى (كالصوف المنقوش) و (كالمهن) (٢٩)

٥ - اختلاف في الكلمة بما يزيل صورتها ومعناها ، مثل قوله تعالى
(وطلع منضود) في موضع (وطلع منضود) (٣٠)

٦ - اختلاف بالتقديم والتأخير ، مثل قوله تعالى (وجاءت سكرة
الموت بالحق) (٣١) وفي موضع آخر (وجاءت سكرة الحق بالموت) .

٧ - اختلاف بالزيادة والنقصان مثل قوله (وما عملت أيديهم) ،
(وما عملته أيديهم) . (٣٢)

وهو يرى أن كل هذه الحروف « كلام الله تعالى ، نزل به الروح الأمين ،
على رسوله ، عليه السلام ، وذلك أنه كان يعارضه في كل شهر من شهور
رمضان بما اجتمع عنده من القرآن ، فيحدث الله إليه من ذلك ما يشاء ،
وينسخ ما يشاء ، ويبسر على عباده ما يشاء . فكان من تيسره : أن أمره
بأن يقرئ كل قوم بلفتهم ، وما جرى عليه عادتهم .

فالهذلي يقرأ (عتي حين) يريد (حتى حين) (٣٣) ، لأنه هكذا يلفظ
بها ويستعملها والاسدي يقرأ (تسود وجود) (٣٤) بكسر تاء الفعل المضارع ،
والتميمي يهمز ، والقرشي لا يهمز الخ . .

ولو أن كل فريق من هؤلاء أمر أن يزول عن لفته ، وما جرى عليه
اعتياده طفلاً وناشئاً وكهلاً لاشتد ذلك عليه ، وعظمت المحنة فيه ، ولم
يمكنه إلا بعد رياضة للنفس طويلة ، وتزليل للسان ، وقطع للعادة . فأراد
الله برحمته ولطفه أن يجعل على لسان رسوله ، صلى الله عليه وسلم ،
أن يأخذوا باختلاف العلماء من صحابته في فرائضهم وأحكامهم ، وصلاتهم
وصيامهم وزكاتهم وحجهم وطلاقهم وعتقهم ، وسائر أمور دينهم » (٣٥) .

وأما بالنسبة الى دعوى اللحن في القرآن الكريم ، فان ابن قتيبة يذكر اعتماد الطاعنين على حديث عائشة ، رضى الله عنها ، ومن ان بعض ما وقع من ذلك انما يرجع الى غلط الكاتب ، وعلى حديث عثمان بن عفان ، رضى الله عنه ، الذى يقول : ارى فيه لحنا ، وستقيمه العرب بالسنتها .

لكن ابن قتيبة يسرع فيؤكد ان تلك المواضع المحتملة للحن من حيث الظاهر قد تكلم فيها النحويون ، واعتلوا لكل حرف منها ، واستشهدوا الشمر . (٣٦) .

فمثلا احتج الطاعنون بوجود اللحن في آية (ان هذان لساحران) (٣٧) ، حيث القاعدة النحوية تقرر ان تكون : ان هذين لساحران « لكن ابن قتيبة يبين ان الزام المثني الالف في جميع حالاته الاعرابية — انما هو لغة بلحرث بن كعب ، فهم يقولون : مررت برجلان ، وقبضت منه درهمان ، وجلست بين يديه . الخ .

كذلك ، فان القراء قد اختلفوا في قراءة هذا « الحرف » ، فقرا أبو عمرو بن الصلاء وعيسى بن عمر (ان هذين لساحران) وذهبوا الى انه غلط من الكاتب ، كما قالت عائشة (٣٨)

ويخلص ابن قتيبة من ذلك الى ان ما يظن انه لحن في القرآن قد يمكن تفسيره نحويا باعتباره لغة قبيلة من قبائل العرب ، او انه خطأ من كاتب المصحف ، وعلى اية حال ، فان رسول الله ، صلى الله وسلم ، برىء من اخطاء اللحن ، سواء كانت في النطق او الكتابة . يقول ابن قتيبة « وليست تخلو هذه الحروف من ان تكون على مذهب من مذاهب اهل الاعراب فيها ، او ان تكون غلطا من الكاتب ، كما ذكرت عائشة ، رضى الله عنها . فان كانت على مذاهب النحويين فليس هاهنا لحن بحمد الله . وان كانت خطأ في الكتاب فليس على رسوله ، صلى الله عليه وسلم ، جناية الكاتب في الخط . ولو كان هذا عيبا يرجع الى القرآن ، لرجع عليه كل خطأ وقع في كتابة المصحف من طريق التهجي » (٣٩) .

فاذا جئنا الى دعوى التناقض ، وجدنا ابن قتيبة يذكر مطاعن الخصوم ثم يرد عليها بالتفصيل . يقول : وأما ما نحلوا من التناقض في مثل قوله تعالى (فيومئذ لا يسأل عن ذنبه انس ولا جان) . (٤٠) وهو يقول في موضع آخر (فوريك لنسلهم اجمعين ، عما كانوا يعملون) (٤١)

فالجواب في ذلك : ان يوم القيامة يكون كما قال الله تعالى (مقداره خمسين ألف سنة) (٤٢) ففي مثل هذا اليوم يسئلون ، وفيه لا يسألون ، لانهم حين يعرضون يوقفون على الذنوب ويحاسبون ، فاذا انتهت المسألة ووجبت الحجة (انشقت السماء فكانت وردة كالدهان) (٤٣) وانقطع الكلام وذهب الخصام واسودت وجوه قوم ، وابيضت وجوه آخرين ، وعرف الفريقان بسيماهم ، وتطايرت الصحف من الايدي ، فأخذ ذات اليمين الى الجنة ، وأخذ ذات الشمال الى النار (٤٤) .

وعلى هذا المنوال من عرض الدعوى بأمانة والرد عليها من القرآن الكريم نفسه ، وبالاتماد على بعض الحجج العقلية — يستمر ابن قتيبة في تتبع اقوال الطاعنين في القرآن الكريم ، متعرضا لثلاث مسائل كبرى هي :

مسألة التشابه (٤٥) .

مسألة المجاز (٤٦) .

مسألة الحروف المقطعة في أوائل السور (٤٧) .

وقد قاده هذا بالطبع الى أن يتعرض لمباحث لغوية وبلاغية تبين امكانية اللغة العربية في التعبير عن المعنى الواحد بصور متعددة ، واتساعها في استخدام الالفاظ والعبارات التي تشتمل على أكثر من معنى . ولا شك في أن هذه المباحث اللغوية والبلاغية مما يعين كثيرا على فهم القرآن الكريم ، فضلا عن انها اداة أساسية ينبغي أن يجيدها من يتصدى لتفسيره .

واذا كان من كلمة اخيرة عن كتاب « تأويل مشكل القرآن » فلا بد من الإشارة الى أنه يعتبر مصدرا أساسيا من مصادر الدراسات القرآنية ، بالإضافة الى كونه مصدرا هاما في مجال الدراسات اللغوية ، والبلاغية . كذلك فانه يعد وثيقة ممتازة في مجال الدفاع العلمى عن الاسلام ، والزود عن كتابه الكريم . ثم انه يقدم لنا أسلوبا في البحث الاسلامى الخالص يمتاز بالجدية والموضوعية ، والتمكن من المادة العلمية فضلا عن تحديد القصد ، ووضوح الهدف .

الهوامش :

* اعتمدنا في عرض الكتاب على الطبعة الثانية الصادرة عن دار التراث بالقاهرة ، سنة ١٣٩٢ - ١٩٧٣ .

(١) سورة آل عمران ، آية ٧

(٢) تكشف عبارة ابن قتيبة هنا بوضوح عن ضعف الخصوم في وسائل بحثهم ، وفي نفس الوقت : خبث غرضهم من هذا البحث .

(٣) تأويل مشكل القرآن ص ٢٢ .

(٤) السابق ص ٢٣ .

(٥) اعطى السيد احمد صقر كل جهوده تقريبا لمجال نشر التراث ، وقدم للمكتبة العربية والاسلامية ما يزيد عن ثلاثين كتابا من أمهات المصادر ، نذكر من بينها : اعجاز القرآن للباقلانى ، والموازنة بين الطائيين للامدى ، والهوامل والشوامل لابی حيان التوحيدي ، والاماع للقاضى عياض ، وتأويل مختلف الحديث لابن قتيبة . ويلاحظ أن السيد صقر قد اتجه في الفترة الاخيرة لكتب الحديث النبوى الشريف ، وتمتاز تحقيقاته بالأصالة والجدية والامانة وتزويد القارئ بتمسى قدر ممكن من المعلومات التي تكشف غوامض النص القديم ، وتيسر سبل استخدامه .

(٦) انظر صفحات ٤٩ ، ٥٠ ، ٦١ من مقدمة المحقق .

(٧) مقدمة المحقق ص ٨٦ .

(٨) سورة الاعراف ، آية ١٩٩ .

(٩) تأويل مشكل القرآن ، ص ٤ ، ٥ .

(١٠) السابق ، ص ١٢ .

(١١) هذا الراى موضع مناقشة . فمثلا ينفى ابن حزم أن يكون للغة العربية في حد ذاتها أى افضلية على غيرها من اللغات ، انظر الاحكام ٣٩/١ ، ٤٠ .

(١٢) فكرة تزيين الاعراب للكلام فكرة هامة جدا . وليت علماء النحو

يلتفتون اليها ويطورونها .

- (١٣) سورة يس ، آية ٧٦ .
- (١٤) تأويل مشكل القرآن ، ص ١٤ .
- (١٥) السابق ، ص ١٥ .
- (١٦) السابق ، ص ١٦ .
- (١٧) السابق ، نفس الصفحة .
- (١٨) السابق ، ص ١٨ .
- (١٩) السابق ، ص ٢٠ ، ٢١ .
- (٢٠) السابق ، ص ٢١ .

(٢١) من الجدير بالذكر ان الاستاذ السيد صقر قد رجح رأى ابن قتيبة ، بل اعتقد صوابه ، فيما يتعلق بعدم ترجمة القرآن الى اللغات الاجنبية . انظر مقدمة المحقق ، ص ٨٠ .

- (٢٢) سورة النساء ، آية ٨٢ .
- (٢٣) تأويل مشكل القرآن ، ص ٣٢ .
- (٢٤) السابق ، ص ٢٤ ، ٢٥ .
- (٢٥) السابق ، ص ٣٤ ، ٣٥ .
- (٢٦) سورة سبأ ، آية ١٩ .
- (٢٧) سورة سبأ ، آية ١٩ .
- (٢٦) سورة سبأ ، آية ١٧ .
- (٢٨) سورة البقرة ، آية ٢٥٩ .
- (٢٩) سورة القارعة آية ٥ .

(٣٠) سورة الواقعة ، آية ٢٩ — وفي القراءات الشاذة لابن خالوية : « وطلع » بالعين ، قراها على بن ابي طالب على المنبر ، فقل له : أفلا تغيره في المصحف ؟ قال : « ما ينبغي للقرآن ان يهاج » أى لا يغير

- (٣١) سورة ق ، آية ١٩ .
- (٣٢) سورة يس ، آية ٣٥ .
- (٣٣) سورة المؤمنون ، آية ٥٤ .
- (٣٤) سورة آل عمران ، آية ١٠٦ .
- (٣٥) تأويل مشكل القرآن ، ص ٣٩ ، ٤٠ .
- (٣٦) السابق ، ص ٥٠ .
- (٣٧) سورة طه آية ٦٣ .
- (٣٨) تأويل مشكل القرآن ، ص ٥٠ ، ٥١ .
- (٣٩) السابق ، ص ٥٦ ، ٥٧ .
- (٤٠) سورة الرحمن ، آية ٩٢ .
- (٤١) سورة الحجر ، آية ٩٢ .
- (٤٢) سورة المعراج ، آية ٤ .
- (٤٣) سورة الرحمن ، آية ٣٧ .
- (٤٤) تأويل مشكل القرآن ، ص ٦٥ .
- (٤٥) السابق ، ص ٨٦ وما بعدها .
- (٤٦) السابق ، ص ١٠١ وما بعدها .
- (٤٧) السابق ، ص ٢٩٩ وما بعدها .

الالتزام والقيم الجمالية في أغاني الشيخ امام

د. جهاد سامي داود

قارئ قرآن عادي لم يكن أحد يسمع به ، لولا هزيمة يونيو التي أحدثت مناخا ديمقراطيا اتاحه تخلخل التوازن بين القوى التي تشكل محور النظام في مصر . ظهر فجاءة وبقوة لم يتوقعها أحد ، وبدأت أغانيه تنتشر بسرعة فائقة ولم يستطع أحد أن يمنع انتشارها ، وأصبح له جمهور عريض بين الطلبة والعمال والمثقفين الذين أخذوا يرددون أغانيه في الجامعات والمصانع واثناء المظاهرات التي تعددت في تلك الفترة من تاريخ مصر . ثم بدأت أغانيه تأخذ بعدا آخر فانتشر بين الجبهات التقدمية في الشعب العربي الأخرى . وكان طبيعيا حينئذ أن تحاول السلطة احتواءه مرة والضغط عليه مرة أخرى ، وانتهت كلها بالفشل . فمنع من الفناء في أجهزة الدولة وقطعت عليه الكهرباء في الاحتفالات التي يدعى للفناء فيها ، وأغلقت امامه أبواب الرزق ، وروقت تحركاته ، وحددت اقامته ، وأخيرا وضع في السجن . فكانت نتيجة ذلك استمراره في الفناء وانتشار أغانيه أكثر وأكثر .

هكذا بدأ الشيخ امام مشواره الفني منذ حوالي أكثر من ١٥ عاما ، عانى خلالها من الاضطهاد والسجن والاعتقال ما لم نسمع أنه حدث لأحد فنائنا كبارا كانوا أم صغارا منذ اغلاق قوات الاحتلال الانجليزية لمسرح سيد درويش بسبب أغانيه وأناشيده ومواقفه الوطنية . فهو إذن ظاهرة فنية يجب أن نقف أمامها قليلا لنعرف خصائصها وقيمها الجمالية .

يدعى بعض الذين يحاولون تشويه أغاني الشيخ امام بأنه لولا ارتباطه بالشاعر أحمد فؤاد نجم وأشعاره السياسية بالذات لم تكن أغانيه لتظهر وتنتشر بهذه الصورة الكبيرة ، فهو ليس فنانا حقيقيا وبخاصة أنه لم يتلق أى تعليم موسيقى . وهذا غير حقيقى ، فكثيرا ما سمعنا أغاني أو أناشيد وطنية في مناسبات وطنية مختلفة أو لها بعض الارتباط بالسياسة ولكنها لم تحرك مشاعرنا ، ولم يكن لها أى تأثير علينا بمجرد انتهائنا من سماعها ، بل وسريعا ما تناساها الجماهير وكأنها لم تكن . ان اشعار أحمد فؤاد نجم وان تكن احدى القيم الجمالية بلاشك في أغاني الشيخ امام ليست السبب في انتشارها بقدر ما تحتويه هي نفسها من قيم جمالية والحن شعبية كانت السبب الاساسى في انتشار اشعار أحمد فؤاد نجم . اما بالنسبة للتعليم الموسيقى فندرة من ملحنينا هم الذين تلقوا تعليميا موسيقيا ، وكان غالبا تعليميا بسيطا ، وليس هناك مثل لذلك أفضل من محمد عبد الوهاب الذى لم يتلق أى تعليم موسيقى على الاطلاق ، ومن المعروف أن موسيقانا الشرقية بتراتها وتقاليدها المعريقة فن يحتاج من يمارسه لفهم وإدراك موسيقى دقيق قد يحدث للبعض منهم وقد لا يحدث ، وليست هناك مدرسة لذلك أعمق من تجويد القرآن والذى تعلمه وأتقنه الشيخ امام .

ونعود فنسأل أنفسنا مرة أخرى عن القيم الجمالية لموسيقى الشيخ امام .

ان الفن هو أحد وسائل الاتصال والتقارب بين الانسان وأخيه الانسان ، وهو في مستواه الانسانى الأمثل تقارب وتجاوز للحواجز الأيديولوجية بين البشر على أساس انسانى يعلو فوق كل الخلافات . ولكي يحدث ذلك يقف الفنان عاريا امام جماهيره ليعكس ما بداخله من أفكار ومعتقدات ومن مشاعر وأحاسيس تجاه ظواهر الحياة المختلفة للارتقاء بالانسان الى المستوى الانسانى الأمثل وتبصيره بمكانته في العالم .

وهنا تبرز قضية الفكر والالتزام في الفن وهي بلا شك أولى القيم الجمالية من أغاني الشيخ امام ، بل والمحور الرئيسى لهذه القيم . فلكي يصبر الفنان بصدق عن أحاسيسه ومشاعره لابد أن يعكس لنا فكرا يكون ملتزما به ، بغض النظر عن ماهية هذا الفكر وركائزه . وكلما عايش الفنان هذا الفكر والتزم به ، واقتنع به أكثر ، كلما كان تعبيره أصدق وأقوى ، وبالتالي أصبح تأثيره أشد وأعمق في الجماهير التى يخاطبها ، وهي التى تشهر بكل ما هو نابع عن وجدان ومشاعر صادقة .

فبديهى إذن أن تنتشر أغاني الشيخ امام في اوساط العمال ، وبين الطلبة والمثقفين التقدميين ، وهي الاغاني التى تطرح قضايا الوطنية من جوانبها المختلفة منحازة دائما لجانب طبقات الشعب الكادحة في محاولة لاعدادها سياسيا ولكي تدعوها للمشاركة في الحركة الشعبية الثورية في مصر .

ولأن أغاني الشيخ امام تنحاز دائما لجانب جماهير الشعب الكادحة ، وتطرح لها الحلول المناسبة في قضايا الوطن ، فيجب أن يكون لها شكل مناسب لمخاطبة هذه الجماهير نابع منها ، بحيث تستجيب تلك الجماهير له . وهنا نأتى الى قيمة جمالية ثانية في أغاني الشيخ امام . ففي بساطة وتلقائية متناهية نجد اشكالا موسيقية تفرض نفسها على تلك الأغاني حسب مضمون كل منها ، تتميز بالشعبية المصرية ، فمنها الموال الشعبي ، وأغاني الاطفال الشعبية، «الطقاطيق» الساخرة كأغاني صبرايوب، وبقرة حاحا ، وع المحطة . وترتفع بعض أغانيه في مشاعرها الحزينة الدفينة فنسمع فيها مرثى شعبية، كما في بكائية ينابير : أنا رحت القلعة وشففت ياسين . ويصل شكل الأغنية الى ابعاد انسانية أشمل ، لتشارك في الحركة الثورية العالمية ، فتتحول أغنية قارئ القرآن البسيط الى نشيد ثوري شعبى انساني عظيم ، كما في أغنيته الرائعة جيفارا مات .

وكما فرض التزام الشيخ امام بالفكر الثوري اشكالا موسيقية شعبية نجده قد فرض عليه أيضا استخدامه للمادة اللحنية والايقاعية الشعبية في غالبية أغانيه . ويلاحظ ذلك أى مستمع أو متذوق لهذه الأغاني بوضوح كما في أغنية « بقرة حاحا » :

فالبقرة حلوب حاحا
تحلب قنطار حاحا

تماما كالأغنية الشعبية :

على عليه .. يلى
ضرب الزميره .. يلى
وكما في أغنية :

يا غربة روحى روحى
وسطوحى يطلع فدان
والمروى عرق الانسان
لا تحطى على سطوحى
والفدان يحتاج مروى
والانسان يحتاج ثروة

تماما كالأغنية الشعبية المشهورة : النجار عاوز مسمار .. والمسمار عند الحداد .. الخ .

ومن يقيم بتحليل أغاني الشيخ امام جد فيها كثيرا من تلك الالحن الشعبية ، وقد لا تخلو أغنية من أغانيه من مادة لحنية شعبية ، وسيشعر فوراً بالنفمة الحزينة في معظم أغانيه ، والتي تعبر عن الفبن والظلم والقهر، احدى سمات موسيقانا الشعبية المصرية .

واذا كان الشيخ امام يستمد من تراثنا الشعبى مادة لحنية فان تلحينه لأغانيه في مجمله يتميز ببعض المميزات الخاصة ، فهو يبتعد تماما عن التطريب ، فهذه ليست مهنته ، ووظيفة أغانيه وجمله اللحنية قصيرة وسريعة ، يستمد ايقاعها من ايقاع حركة الحياة وسواعد الكادحين ، مما يجعل لها طابعا مميزا ، أهم ما يميزه سهولة أدائه ، فأغاني الشيخ امام

لا تحتاج لطرب في ادائها ، بقدر ما تحتاج لجموعة تعمل او تتناقش في قضايا
تهمها . وبهذه الصفات يكون تداول وانتشار اغاني الشيخ امام سهلا
وسريعا .

كما اني اعتقد ان الشيخ امام يتميز بصفة اخرى قلما حققها احد من
ملحنينا الآخرين ، وهي تلحينه لصور غنائية رائعة ، ولعل السبب يرجع
في ذلك لكونه كفيما ، فان خياله الفني يقوى ويزداد في هذه الحالة عن خيال
الفنان العادي فيخرج لنا صوراً غنائية اكثر من رائعة ، ولعل ذلك يظهر
بوضوح في اغنية «ع المحطة» ، فكيف صور لنا الشيخ امام «طلوع الخفه
اما شنطة .. سلم الاتوبيس بنطه » . وكيف صور لنا القطيع على اولى
خطى .. واللى يهبش في الجونلة .. واللى يعلا .. واللى يوطى .. وكيف
تصل تلك الصورة الغنائية الى نهايتها عندما يسأل ، ولا يعنى الكون
حيخرب .. لو فقير يلهم له لهطة .. بلا شك انها صورة غنائية وخيال
اكثر من رائع ..

ونجد من هذه الصورة الغنائية امثلة كثيرة برع الشيخ امام في تلحينها،
منها على سبيل المثال : دلى الشيكاره جنب الشيكارة .. واقعد يا حنفي
ولع لك سيداره . وفي اغنية يعيش اهل بلدى . فكيف يعيش المثقف على
مقهى ريش .. وكيف يعيش التناوله في حى الزمالك .. واخيرا كيف يعيش
الغلابة في طى النجوع .

ولعل اهم صورة غنائية للشيخ امام نجدها في اغنية جيفارا مات فهي
تصل في عمقها الى مستوى انساني عظيم وخاصة في المقطع الذي يصور
اغتيال البطل الثورى جيفارا .

عيني عليه ساعة القضا

من غير رفاقه تودعه

يطلع انينه للفضا

يزعق ولا مين يسمعه

يمكن صرخ من الالم

من لسعة النار في الحشا

يمكن ضحك

او ابتسم

او ارتعش

او انتشى

يمكن لفظ آخر نفس كلمة وداع

لجل الجياع

يمكن وصيه للى حاضنين القضية

بالصرع

صور كثير ملو الخيال

والف مليون احتمال

لكن اكيد ولا جدال

جيفارا مات موة رجال .

وهكذا يضمنى الشيخ امام من احساسه ومشاعره تجاه القضية
التي يعايشها ويشعر بها بقوة وصدق لحنا جياشا جميلا يعطى لكلمات
نجم القوية مزيدا من القوة ، وآفاقا ومعانى جديدة ، ويشرك معه
جماهير المستمعين فى بساطه وتلقائية شعبية متدفقة فى رثاء ذلك البطل :
« عيني عليه ساعة القضا » ، فنتحول كلمات نجم الى رثاء شعبى
عميق لجيفارا ، سرعان ما يحوله الشيخ امام وفى براعة متناهية مستغلا
استجابة الجماهير للحزن والرثاء على البطل ، فيطرح لهم الحل فى صورة
نشيد ثورى قوى :

صرخة جيفارا يا عبيد
فى اى موطن او مكان
مفيش بديل
مفيش مناص
يا تجهزوا جيش الخلاص
يا تقولوا ع المالم
خلاص .

لا شك انها موهبة فنية ، وبراعة موسيقية ، وخيال خصب ، واحساس
عميق ، وايمان بالقضية .

ننتقل بعد ذلك الى الاداء فى اغانى الشيخ امام . فهو اولا يتميز
بالالتزام المطلق بقواعد اللغة العربية واصول نطقها ، وهذا طبيعى وهو
قارئ القرآن ، والذي تعلم واجاد تجويده ، كما انه بارع فى التعبير عن
الكلمة كما اوضحنا فيما سبق . ولعل اهم ما يميز اداء الشيخ امام لاغانيه
عدم استخدامه للالات الموسيقية كما تعودنا فى الاغانى الاخرى ، بل يستخدم
آلة العود فقط ، لتكون مرشدا له فى غنائه ، ويمكن بسهولة الاستغناء عنها .
وكما ان اغانيه ، كما قلنا ، لا تحتاج لمطرب محترف ، فهي ايضا لا تحتاج
لفرقة موسيقية ، واستعدادات خاصة ، لانها ملحنة للشعب لكى يفنيها
فى اى زمان ومكان ، وبذلك تحقق الهدف الذى من اجله كتبت ولحنت .

اما الجديد فى اداء الشيخ امام فهو استخدامه للمجموعة او «الكورس»
كما تعودنا ان نسميه . ذلك ان اغانى الشيخ امام تطرح قضايا وطنية
تهم الجماهير ، وتقوم بدور فى توعيتها وتحثها للحركة ، وتدعوها للمشاركة
فى العمل والتغيير . ومن ثم فهي تطالب الجماهير بالمشاركة فيها ، فلا يقتصر
دور المستمع على الاستماع او النشوة والطرب ، بل لابد ان يتعدى المستمع
ذلك الدور ، وان يشارك بنفسه بدور ايجابى فى العمل الفنى ، فيصبح
للكورس دور اساسى وايجابى وهو الدور الذى تمثله جماهير الشعب
سواء بالتعليق على الاحداث ، او توضيح مغزى الاغنية ، او طرح
الحل والمشاركة فيه للقضية الوطنية ، او السخرية من الاوضاع او بعض
الطبقات .. الخ . وبذلك نرى ان الكورس فى اغانى الشيخ امام قد دخل
فى البناء الاساسى فى اغانيه ، وتحول الى قيمة جمالية مختلفة تمام
الاختلاف عما تعودناه من الملحنين الآخرين فى ترديد لزمة معينة او خلال

الفواصل بين كل مقطع في الأغنية . وبهذا تصبح اغنيات الشيخ امام اكثر شعبية ، وتشارك الجماهير في خلقها ، كما هو مفروض ان تشارك في العمل والتغير بشكل ايجابى نحو مستقبل اكثر اشراقا .

فلا عجب انن ان تنتشر اغانى الشيخ امام برغم المحاربة الدائمة لها وله ، فان التزامه بفكر واضح ، واقتناعه القوى الصادق به ، قد مده في تلقائية بسيطة بقيم جمالية فنية اثرت لصدقها في الجماهير التى غنتها وحفظتها ، لانها فى الأصل نابعة منها . ولا عجب أيضا ان تنتشر هذه الاغانى فى دول عربية أخرى ، لأنها تمثل جانبا انسانيا مشتركا ، وتحتوى على قيم جمالية ومزاجية مشتركة فى مجملها بين جميع شعوب الدول العربية.

ان الشيخ امام فنان صادق مع نفسه ، التزم بفكر واضح الى جانب جماهير الشعب ، فأخرج لنا فنا صادقا ، وقيما جمالية جديدة ، فأحبته الجماهير ، وأعطته نجاحا ، كما أعطاها تضحيات ، فتحية له ، ولكل فنان ملتزم وصادق .

* د. جهاد سامى داود

مدرس بقسم علوم الموسيقى بكونسرفتوار القاهرة ، حاصل على
شهادة الدكتوراة فى الموسيقى من صوفيا ، احد قادة اوركسترا القاهرة
السيمفونى .

موسم الفضائح المسرحية

فؤاد حوارة

الظاهرة المسرحية لا تنشأ في فراغ ، ولا تتطور من عدم ، ولا يمكن عزلها عن بقية الظروف الاجتماعية والثقافية والسياسية المحيطة بها . لذلك اذا أردنا ان نرصد هذه الظاهرة خلال موسم واحد ، كما سيحاول هذا المقال بالنسبة لموسم ١٩٨٣/٨٢ ، فلا بد ان يكون واضحا في الأذهان ان هذا الموسم ليس الا محصلة لتراكمات عديدة سابقة ، ونتاج لظروف الاجتماعية والسياسية والثقافية المتردية التي تعرض لها مجتمعنا في أعقاب هزيمة ١٩٦٧ ، وازدادت ترددا وتدهورا طوال السبعينيات .

لقد عرف المسرح المصري بدايات ازدهار فني فيما بين عامي ١٩٥٦ و ١٩٦٦ ، لعله لم يعرف مثلها على مدى تاريخه القصير نسبيا . ونقسون « بدايات » لان مد تلك الحركة المسرحية الناهضة لم يتع له ان يكتمل حتى يبلغ سمته ، ولان تلك السنوات المزدهرة ، التي اصطلح على تسميتها « بمسرح الستينيات » ، لم تخل من سلبيات وعناصر تخلف ، هي نفسها التي استشرت وسيطرت فيما بعد في سنوات التراجع والتدهور ، لتسلطنا الى مرحلة الازمات التي مازلنا نعاني منها في مختلف مناحي حياتنا السياسية والاجتماعية والثقافية .

والمتابع للحركة المسرحية منذ اواخر الستينيات سيجد تعبير « الازمة » يتردد في وصفها بكثرة مذهلة على أقلام الكتاب والنقاد من مختلف الاتجاهات ، وعلى السنة الفنانين والمسؤولين على اختلاف مواقعهم ، وفيما يشبهه الاجماع ، وسيجد المؤتمرات تعقد لبحث اسباب علاج تلك الازمة ، واللجان تشكل ، والخطط توضع وتنشر ، والوعود تبذل ، دون ان يؤدي ذلك كله ، ولو الى انفراج مؤقت لتلك الازمة المتفاقمة .

والأزمة كالمرض المزمّن ، قد يظل كامناً سنوات طويلة ، وقد يجد في الجسم عناصر مقاومة تبقى على الحياة الى حين ، ثم لا تلبث هذه العناصر أن تضعف ، ليطن المرض عن نفسه في شكل آلام حادة في أحد الأعضاء ، أو انفجار في عضو آخر .. وهذا بالضبط ما بدأ يحدث في حركتنا المسرحية خلال هذا الموسم بصورة واضحة ، نتيجة لازمتها الطويلة المزمّنة ، ولذلك أسميته « موسم الفضائح المسرحية » أو موسم الآلام والانفجارات المسرحية ان شئنا مزيداً من الدقة .. وان لم يخل مع ذلك من بعض مظاهر الصحة والتماثل للشفاء .

* * *

بدأ الموسم بفضيحة مدوية في أعرق حصون مسرحنا ، واخصبها تاريخاً ، وفي مناسبة ثقافية جلييلة لا تتكرر كثيراً .. فقد كان المفروض أن يسهم « المسرح القومي » في « مهرجان شوقي وحافظ » الذي نظّمته وزارة الثقافة في أكتوبر الماضي ، بمسرحية «مجنون ليلي» لأحمد شوقي ، واستغرق الاعداد لها عدة أشهر ، وحفلت الصحف بالأخبار والموضوعات المصورة والأحاديث والاعلانات حول هذا الحدث المسرحي الهام ..

وفي ليلة الافتتاح رفع الستار في الموعد المحدد أمام ضيوف المهرجان من مختلف الأقطار العربية .. وبحضور رئيس الوزراء وعدد غير قليل من الوزراء وكبار المسؤولين وجمهور غفير .. وبعد أقل من عشر دقائق اذ بالستار يسدل مرة أخرى بحجة عدم وصول المطرب الذي يضطلع ببطولة المسرحية ..

وتتابعت التصريحات والتحقيقات ، وتبدلت الاتهامات والتكذيبات .. وأسفر ذلك كله عن بيان أصدرته وزارة الثقافة قررت فيه أنه استبان للجنة التحقيق « .. أن المسرحية لم تكن معدة اعداداً كاملاً للمرض في اليوم المحدد وفقاً لما كان مقرراً من قبل ، وبصفة خاصة فيما يتعلق بالألحان .. » !!

المجيب أن أحداً من المسؤولين عن هذه الكارثة لم يعاقب ، أو حتى توجه إليه كلمة لوم .. والأعجب أن المسرحية التي بذلت فيها جهود كبيرة ، وانفقت عليها أموال طائلة ، لم تستكمل بعد ذلك ، ولم تعرض حتى اليوم ..

ومنذ أكثر من تسعة أشهر خلف سميحة أيوب في إدارة المسرح القومي سمير المصغوري .. فماذا قدم خلال هذه المدة ؟

لا شيء سوى مجموعة من الأحاديث والتصريحات الصحفية ، والاعلان عن تقديم مسرحية « مأساة الحلاج » لصالح عبد الصبور من اخراج كرم مطاوع ، ثم الممدول عنها لمجزه عن تجميع الممثلين اللازمين لادائها ..

ومرة أخرى لم يعاقب أحد ، بل لم يحقق مع أحد بالمرّة .. وترتب على ذلك أنه لأول مرة منذ انشاء المسرح القومي سنة ١٩٣٥ ، ينقضي موسم كامل لم يقدم فيه هذا المسرح العتيد مسرحية واحدة ، وهو الذي يضم أكفأ الخبرات والطاقات المسرحية في الوطن العربي كله .. ترى كم كلف هذا المسرح الكبير دافع الضرائب البسيط المرهق بالأعباء والازمات ؟!

ولا يمكن تبرير هذه الفضيحة الأخيرة باغلاق مبنى المسرح القومى منذ ما يقرب من عامين لترميمه وتجديده .. فلو كان القائمون عليه جادين حقا لقدموا عروضهم بأى مسرح آخر بالقاهرة ، أو بالأقاليم ، أو لأقاموا سرادقات يمثلون فيها كما فعل رواد مسرحنا كثيرا ..

وأخيرا ، وأثناء اعداد هذا المقال فى النصف الثانى من شهر سبتمبر ، آخر شهور الموسم المسرحى ، استيقظ المسرح القومى من رقاده الطويل ، ليقدم مسرحية « بيت الأصول » من تأليف عاطف الفمري وإخراج عبد الرحيم الزرقانى ، وهى مسرحية جيدة من طراز مسرحيات « أبسن » الاجتماعية التى تعتمد على النقاش العقلى أكثر من اعتمادها على الأحداث المادية الصاخبة . والقضية التى تناقشها هى قضية حرية الرأى وضرورة أن يكون لكل منا رأيه الخاص وموقفه الإيجابى المستقل غير الخاضع لمن هم أقوى منه ، وغير المتأثر بمصالحه المادية الخاصة ..

وبناء المسرحية ناضج ومحكم ، وحوارها مركز وسلس وحافل باللمسات الانسانية والشاعرية بصورة لم تتحقق لأكبر كتاب مسرحنا ، الأمر الذى دعانا بالاضافة الى بعض الشواهد الأخرى الى ترجيح أن المسرحية مترجمة عن نص أجنبى ..

وأيا كان الأمر فقد نجح الزرقانى مع عدد من نجوم المسرح القومى — من بينهم ناهد سمير وأشرف عبد الففور ونادية السبع وعادل المهلى — فى تقديم عرض محترم يليق بمكانة المسرح القومى وتاريخه ، وإن لم يحظ باقبال جماهيرى يذكر ، بسبب عرض المسرحية بمسرح « الجمهورية » المنزل فى حى عابدين ، مع قلة الدعاية لها ..

وقد قرأنا مؤخرا عن تشكيل لجنة للتحقيق فى المبالغ الطائلة التى أنفقت على ترميم المسرح القومى ، ونرجو ألا تنتهى الى فضيحة أخرى قائمة بذاتها ، خاصة اذا قارنت بين هذه المبالغ والمبالغ التى يتكلفها بناء مسرح جديد فأخر فى زمن أقل !!

ونتيجة لإغلاق مبنى المسرح القومى ، توقف أيضا أو كاد ، نشاط « المركز القومى للمسرح » ، الذى كان يشغل مساحة ضئيلة فيه لا تتناسب مع واجباته ومسئوليته ، فأجلى عنها بمكتبته ومخطوطاته ومحفوظاته الأثرية الثمينة الى مخزن رطب ضيق يهددها بالتلف والضبايع ..

* * *

ويذكرنا إغلاق مبنى المسرح القومى ما يقرب من عامين ، بإغلاق ثانى مسارح القاهرة ، وهو مسرح محمد فريد ، بعد احتراق أجزاء ضئيلة منه فى إبريل ١٩٨٢ ، وعدم البدء فى إصلاحه الا منذ شهر أو شهرين .. بل لقد باع قطاع المسرح مقاعده وبعض معداته بثمن بخس لأحدى فرق القطاع الخاص ، استخدمتها فى انشاء مسرح جديد بميدان الدقى ..

وترتب على إغلاق مسرح محمد فريد ، وهو مقر « فرقة المسرح الكوميدى » ، توقف هذه الفرقة هى الأخرى ، فلم تقدم عملا واحدا طوال الموسم الشتوى المنقضى ..

وقبل أن ينتهى الموسم الصيفى بشهر ونصف اذا بالمسرح الكوميدى يفاجئنا بتقديم عرضين فى وقت واحد ، أولهما بالقاهرة ، والآخر بالاسكندرية

.. تكلفا — حسب رواية جريدة « الأخبار » — ٨٤ ألف جنيه ، في حين أن ميزانية المسرح كلها ٧٠ ألفا !!

عرض القاهرة اقتباس سىء لمسرحية « كنوك أو انتصار الطب » للكاتب الفرنسى جول رومان ، احتفظ فيه أحمد عفيفى بإطارها الخارجى ، وحشاه بالعديد من المواقف الهازلة ومشاهد الميلودراما الزاعقة ، بالإضافة الى بعض عبارات النقد الاجتماعى المباشر للأطباء المستغلين ، ودعوتهم الى علاج الفقراء مجانا .

أهم ما يعيب هذه التوليفة التى قدمت باسم « ازي الصحة » تجريدها للشخصيات من مقوماتها النفسية والاجتماعية والفكرية ، فبدت اما أشباحا باهتة او بهلوانات مهرجة ، ومن ثم استحال علينا أن نقتنع بصدق أى نقد وضع على السنتها ..

وزاد من وضوح هذا العنف ضعف مستوى الاداء التمثيلى بحيث كاد العرض يقترب من مستوى ما تقدمه فرق الهواة لولا اضطلاع الفنان حمدي أحمد بدور البطولة ..

أما عرض الاسكندرية فترجمة عامية للمهارة شكسبير الشهيرة « حلم ليلة صيف » بقلم د. سمير سرحان ، واخراج حسين جمعة ، الذى ظل متوقفا عن العمل أكثر من عشر سنوات .. ثم عاد بهذا العرض الممتاز الذى قدم فى الهواء الطلق بقلمه قايتباى ، وكانت النية فى البداية متجهة الى تقديمه فى حدائق انطونيادس التى تلائمه أكثر ، لما هو معروف من أن معظم أحداث المسرحية تدور فى غابة .. غير أن المبلغ الطائل الذى طلبته هيئة تنشيط السياحة نظير تأجير مسرح الحديقة حال دون ذلك ..

وأول ما يلفت النظر فى هذا العرض خلوه من أى نجم مشهور — باستثناء الفنان كمال ياسين .. ومع ذلك فقد كان مستوى التمثيل مرتفعا وملفتا للنظر .. وأسهمت أغانى الشاعر السكندري أحمد السمرة والحنان د. جمال سلامة ، ورقصات مجدى الزقازيقى مع ديكورات وازياء حسين جمعة فى تقديم عرض مرح مبهج كان من الممكن أن يتضاعف نجاحه لو قدم فى حدائق انطونيادس ، ولو بدأ عرضه فى أوائل الصيف لا فى أواخره ..

وقد أحسنت ادارة قطاع المسرح بنقله الى القاهرة لكى يشاهده أكبر عدد ممكن من الجمهور المتعطش للفن الاصيل .. وكنا نتمنى لو طالبت مدة عرضه لتحقيق هذه الغاية ، خاصة مع ما نعرفه من ندرة العروض الجيدة التى تقدمها مسارح الدولة ..

ولن أعيد هنا ما قلته حالا عن توقف المسرح القومى ، ولكنى لابد أن أعيد ما قيل كثيرا عن السيد راضى مدير « المسرح الكوميدى » ، وكيف يجمع بين ادارة هذه الفرقة الحكومية وملكية وإدارة فرقة أخرى منافسة من فرق القطاع الخاص ، وتشابك علاقاته وأعماله مع فرق أخرى عديدة من القطاع الخاص ، وهو ما لابد أن يتعارض ويتناقض مع واجبات وظيفته الحكومية ، ومصالح الفرقة التى يديرها .. ووضح ذلك فى المقدمات التى وضعها أمام الفنان حسين جمعة أثناء اخراجه « لحلم ليلة صيف » .

أضف الى هذين المسرحين الكبيرين المفلقين هذه المدة الطويلة دون مبرر مقنع ، « مسرح ميامي » الذى يؤجره قطاع المسرح منذ سنوات طويلة لفرقة من فرق القطاع الخاص ، تؤجره لغيرها من الفرق أكثر مما تعمل عليه .. وما نص عليه تقرير رسمى قدم لمجلس الشعب من أنه « .. فى حقبة لا تزيد على ٢١ عاما استغنت هيئة المسرح عن قرابة عشرة مسارح للقطاع الخاص ... » .

ومع ذلك كله فالسيد وزير الدولة للثقافة يبدى المـه فى حديث آخر لأن « القاهرة بملايينها الاثنى عشر لا يخدمهم سوى خمسة أو ستة مسارح .. وهذا المعجز فى دور العرض المسرحى لن ينتهى أو يحل قبل سنوات طويلة قادمة .. » !!

وباليت فرق قطاع المسرح نجحت فى استغلال هذه المسارح القليلة ، وشغلها بما يفيد الناس ويرفه عنهم ..

* * *

إذا كانت فضيحة « مجنون ليلى » قد فجرت أزمة القطاع العام فى المسرح ، وكشفت أوضاعه المتدهورة ، فان فضيحة الممثل سميد صالح قد فجرت أزمة القطاع الخاص ، وكشفت عن هبوطه الفنى والأخلاقي ، والسموم القاتلة التى يشيعها فى عقول مواطنينا ، والقيم المنحلة التى يرسبها فى وجدانهم وسلوكهم وأساليب تعبيرهم ، خاصة وهو يحظى بأكثر قدر من حفاوة كافة أجهزة الاعلام الحكومية .. وعلى رأسها التلفزيون الحريص على امادة مسرحياته ، والاستعانة بكثرة بنجومه المضحكين فيما يقدم من تمثيلات وبرامج ..

فهذا ممثل أقبلت عليه الجماهير الطيبة وشجعتة ، فلم يقنع بما حققه من نجاح وما حفلت به مسرحية « لعبة اسمها الفلوس » من مواقف الفكاهة والاضحاك ، وهى مسرحية جيدة على قدر كبير من التماسك والنضج للكاتب ناجى جورج ، فظل يضيف اليها كل ليلة نكاتا وعبارات يرتجلها ، حتى أفسد بناء المسرحية ، وتجاوز الخروج عن نص المسرحية الى الخروج عن الآداب العامة ..

وحررت الرقابة على المصنفات الفنية ثلاثة محاضر بمخالفات لسميد صالح ، فلم يرتدع ، ومضى فى اضافاته وارتيالاته ، فتفوه بصبارات جارحة ، لا يمكن صدورها الا فى البؤر والمواخير ، فقدم الى محكمة الآداب التى قضت بحبسه وتفريجه ..

وبالرغم من الضجة الصحافية التى صاحبت هذه الفضيحة المسرحية ، فهى لا تمثل حالة خاصة أو شاذة فى مسرح القطاع الخاص ، بل هى شئ عادى ومألوف ومتكرر كل يوم .. انما اتخذت حادثة سميد صالح هذا الحجم بسبب تحديه لسلطة النيابة ، ورفضه المثول أمامها ، مما اضطرها لاصدار أمر بالقبض عليه ..

وما حدث بعد ذلك أثناء التحقيق والمحاكمة لا يقل خطرا عن الجنبنة نفسها ، فقد تضامن مع سميد صالح عدد من زملائه من نجوم الاضحاك ، وملأوا الصحف بتصريحات غريبة ، وخطب بعضهم فى المحكمة يدافع عنه وعن حقه فى الخروج على النص .. بل بلغت بهم الجرأة حد زيارة القاضى فى بيته

بصحبة محاميهم .. فلما لم يستجب لهم طلبوا رده .. الى آخر ما حفلت به الصحف من اخبار وتعليقات حول هذه الفضيحة الغريبة ..

وخطورة هذه التصرفات تتمثل في أن هؤلاء المضحكين قد تصرفوا كأصحاب النفوذ الذين يمتقدون أنهم بحكم علاقاتهم الخاصة ببعض كبار المسؤولين قد أصبحوا فوق المساعلة القانونية .. تماما كتجار الأغذية الفاسدة وبقية مجرمي عصر الانفتاح الاستهلاكي ، الذين استندوا في ارتكاب جرائمهم واستغلالهم البشع للشعب ، الى علاقاتهم الخاصة ببعض كبار المسؤولين ، وما قدموه لهم من رشاو وهدايا .. وليس في هذا أى غرابة ، فكلا الفريقين استغل الشعب ، وقدم له غذاء فاسدا .. وان كان غذاء العقل والوجدان أخطر بكثير من فساد أغذية البطون ، لأنه ليس من السهل كشفه كالأخر ، ومن الصعب علاج آثاره عن طريق المصادرة والاعدام ..

وشهد الموسم الماضى فضائح مسرحية أخرى ، كاغلاق « مسرح هدى شعراوى » بعد الانتهاء من اعداده للعرض ، وقبل افتتاحه بليلة واحدة .. وكهجز اتحاد عمال مصر عن استعادة مسرحه الواقع فى مبناه من احدى فرق القطاع الخاص التى تؤجره من الباطن للفرق الأخرى ، وتمنع الفرق العمالية من تقديم أنشطتها عليه ..

وكتلك الفضيحة التى نشرتها جريدة « الأحرار » الصادرة ١٩ سبتمبر ، وهذا نصها :

« بعد انتهاء عرض الفصل الأول من مسرحية « مزرعة الحيوانات » فوجئ المتفرجون بإيقاف العرض وكان منتج المسرحية قد قام بتحصيل الايراد من الشباك ، وغادر المسرح قبل أن يقوم بتسديد أجور الممثلين ماجدة الخطيب وسعيد عبد الغنى ، اللذين تركا المسرح لمطاردة المنتج . وعندما علم الجمهور بذلك بدأ فى مطاردة الممثلين والمنتج لاسترداد قيمة التذاكر .. هذا وقد توقف عرض المسرحية نهائيا !! » .

وهناك فضائح أخرى أصبحت مألوفة من كثرة تكرارها ، كاعلان قطاع المسرح عن مسرحيات لا تقدم أبدا ، وتتكلف هذه الاعلانات آلافا مؤلفة من الجنيهات .. وكاضطرار المخرجين الى تعديل طواقم مسرحياتهم ست أو سبع مرات قبل ظهورها للناس ، هذا اذا قدر لها أن تظهر .. ثم توقف العرض فجأة بسبب غياب أحد الممثلين ، أو لارتباط ممثل آخر بالتمثيل فى إحدى مسلسلات الخليج .. وكتقديم عروض تكلفت آلاف الجنيهات أمام مقاعد شبه خالية ، ولأيام قليلة ، لا تتناسب مع تكلفة العرض ... الى آخر هذه النوعية من الفضائح المتكررة التى لا يكاد يخلو منها موسم من المواسم الأخيرة ، وبكثرة يصعب حصرها فى دراسة بهذا الحجم المحدود ..

* * *

فلندع انن حديث الفضائح ولننتقل الى استكمال استعراضنا لأهم المسرحيات التى قدمت خلال الموسم المنقضى .. فنبدأ أولا بملاحظة أن عدد المسرحيات التى قدمت فى القطاع الخاص أكبر بكثير من المسرحيات التى قدمت فى القطاع العام ، وأكثر جماهيرية ، بحيث أصبح القطاع الخاص هو الواجهة المهيمنة عن المسرح المصرى ، وهو المسيطر بقيمة الفنية الضحلة على كل فنون التعبير الدرامية ، لا فى مصر وحدها ، بل وفى غالبية الاقطار

العربية أيضا .. ولم يكن من الممكن أن يتحقق له مثل هذا الانتشار والنفوذ ،
لولا انكماش مسارح القطاع العام ، وقلة عروضها ، وهبوط مستوى
كثرتها ..

وليس من شأن النقد الجاد أن يتعرض لهذه الأعمال التجارية ،
الا باعتبارها ظاهرة سلبية بحاجة الى المقاومة والترشيد .. فهي أقرب
ما تكون للسلع الاستهلاكية التي تحرص على ارضاء زبائنها ، وغالبيتهم من
طبقة الحرفيين وتجار الانفتاح الاستهلاكي والسائحين العرب والاسرائيليين !! .
وابتزاز أكبر قدر من أموالهم ، ومن ثم فصلتها بفن المسرح واهية تكاد
تكون منعدمة ..

ومع ذلك فقد شهد مسرح القطاع الخاص خلال الموسم الماضى عدة
ظواهر ايجابية ، لا شك أن أهمها اقدم على سالم ونور الشريف على انشاء
« مسرح الممثل » الذى قدم « سهرة مع الضحك » تضم ثلاثا من أنضج
ما كتب على سالم الذى أخرج بنفسه واحدة منها ، فى حين أخرج نور الشريف
الاثنين الآخرين ، واضطلع ببطولة المسرحيات الثلاث التى تعالج أدق
مشكلات مجتمعنا وأكثرها جدية بأسلوب ساخر مرح بعيد عن الاسفاف
والتهريج ، ومع ذلك فقد حققت نجاحا كبيرا فى الاسكندرية والمحلة الكبرى
.. ثم فى القاهرة ، واثبتت أن الفن النظيف يمكن أن يحقق ربحا ، بعد أن
يفطى تكاليفه .

وكذلك قدم لينين الرملى ومحمد صبحى ملهاة استعراضية ناضجة
فنيا وانسانيا ، وبعيدة عن الهبوط والتهريج اللصيقين بمسارح القطاع
الخاص ، فحققت هى الأخرى نجاحا ملحوظا وأرباحا معقولة .. لكن يبدو
أن محمد صبحى وجدها قليلة ، فارتد الى دور البهلوان المهرج بلا هدف
ولا غاية ، فى مسرحيته القديمة « الجوكر » .. وأتبعها بمسرحية « البغبغان »
المشابهة ، والمسرحيتان من انتاج واخراج جلال الشرقاوى .

هاتان المحاولتان الجادتان فى القطاع الخاص كانتا جديرتين بتشجيع
قطاع المسرح ومؤازرته ، ولكن يبدو أنهما لم تعجبا السيد راضى ، ومن ثم
فلم يفكر أحد فى مساندتهما ، أو الانتاج المشترك مع أصحابها ..

وعلى العكس من ذلك حظيت مسرحية « الشخص » للأخوين رحباني
بالعديد من التسهيلات والتيسيرات من قطاع الفنون الشعبية ، بعد أن تعاقد
منتجوها السموديون مع محمود رضا وكيل وزارة القطاع على تصميم
رقصاتها ..

وبالرغم من ارتفاع المستوى الفنى للمسرحية ، ومن أنها أول
مسرحية تقدم للأخوين رحباني فى القاهرة ، فلم يقدر لها نجاح جماهيرى
كبير ، لغرابة موضوعها على البيئة المصرية ، ولأن الكثيرين ممن يملكون ثمن
تذاكرها المرتفعة ، سبق لهم أن شاهدوها فى بيروت ، وفى غيرها من
العواصم العربية التى عرضت فيها ، بالإضافة الى انتشارا تسجيلاتها
المرئية والصوتية ..

وكانت « ريا وسكينة » أنجح مسرحيات القطاع الخاص خلال الموسم

الماضي ، فقد حشدت لها امكانات فنية ضخمة ، واحيطت بحملة دعاية هائلة ، وترتب على ذلك رفع ثمن تذكرة الدخول الى خمسة عشر جنيها لأول مرة في المسرح المصري ..

فاذا عدنا الى مسرح القطاع العام لاحظنا ان انشط فرقته واكثرها جدية هو « المسرح الحديث » الذي يديره الفنان محمود الحديني .. فقد قدم اربعة عروض ناجحة .. اولها « الرهائن » من تأليف الدكتور عبد العزيز حمودة واخراج فهمي الخولي .. وهي مسرحية متخلقة سياسيا متوسطة القيمة فنيا ، لا تكاد تتجاوز مستوى فرق الهواة .. ومع ذلك فقد بذل مخرجها جهدا كبيرا لتحويلها الى عرض استعراضى صاخب ، حشد له عددا من الممثلين المعروفين ، فحققت نجاحا جماهيريا لا بأس به ..

ثم تلتها « الثار ورحلة العذاب » لتكشف الوجه الآخر لمحنة فرق القطاع العام ، وسهولة تجاوزها ، بحيث يصبح استمرارها بعد ذلك تعبيرا عن المعجز الفاضح ، او التخريب المتعمد لمسرح الدولة ، الذي لا يمكن ان تنهض بمسئوليته الثقيفية مسارح القطاع الخاص ، مهما سخت في الانفاق ، وحشدت من النجوم والامكانات ..

لقد رد الكثيرون ازمة مسرح القطاع العام الى اعراض كبار الممثلين عن القيام بالأدوار التي تسند اليهم ، ايثارا للمكاسب المادية الكبيرة التي تعود عليهم من الاشتراك في مسلسلات التلفزيون الخليجية .. ولكننا نجد في هذه المسرحية ثلاثة نجوم من أروج ممثلى هذه المسلسلات ، وهم سهر المرشدى ، ومحمود الحديني ، وحسين الشريبنى .. لم يترددوا مع غيرهم — فى التضحية ببعض مكاسبهم التلفزيونية فى سبيل تقديم مسرحية جيدة بكل المقاييس ، بالرغم من أن مؤلفها محمد أبو العلا السلامونى مازال شابا فى أول سلم الشهرة .. ليس عضوا فى لجان القراءة والمكاتب الفنية ، ولا يسبق اسمه لقب الدكتوراه الذى كثيرا ما موه على البعض ، فأجازوا لأصحابه مسرحيات لا تستحق الاجازة ..

وساعدهم على ذلك أن مخرج المسرحية — عبد الرحيم الزرقانى — لا يختلف حول استاذيته اثنان .. ولا يعنى هذا أننا نعارض فى اتاحة الفرص للمخرجين الشبان ، بقدر ما نعارض فى اهمال الخبرات المتمرسه ، وانفراد الشبان بالاعراج وحدهم ، خاصة وأن بعضهم كان يختار خلال المواسم السابقة المسرحيات لا لجودتها ، بل ارضاء لهذا المسئول الكبير أو ذاك ..

وتقدم « الثار ورحلة العذاب » علاجا حديثا لحياة الشاعر الجاهلى الكبير « امرئ القيس » ، ومن أهم ما وفقت اليه وصل قضية الثار القديمة بواقعنا العربى المعاصر ، وما يمزقه من صراعات واضطرابات .. واصرار البطل على مواصلة طريقه النضالى بالرغم من كل الصعاب والمعوقات ..

وان كنا نأخذ عليها مساواتها فى أكثر من موضوع بين القوتين العظميين القديمتين — الروم والفرس — فى تأمرهما على الشاعر وقضيته ، مما يوحى بنفس الموقف من القوتين العظميين فى عالمنا المعاصر ، وهو ما لا يقول به الا مفرض ، أو عاجز عن فهم حقائق الصراع السياسى الحديث ..

والمسرحية الثالثة التى اختتم بها « المسرح الحديث » موسمه الشتوى هى « الحلم يدخل القرية » للكاتب الكبير سعد مكاوى ، وقد عالج فيها حلم الانسانية بالعدل والحرية من خلال خرافة تشيع فى قرية مصرية فى أعقاب ثورة ١٩١٩ ، مؤداها أن احدى نساء القرية ستلد « المهدي المنتظر » الذى سيملأ الأرض عدلا وينصف المظلومين من ظالمهم ..

وإذا كانت المسرحية قد انتهت بانتصار مثلى الإقطاع والرجعية وسلطة البطش البوليسية على جماهير الفلاحين ، واحباطهم لآمالها فى الإصلاح والتغيير الذى كانت تتوقعه على أيدى « المهدي المنتظر » ، فإنها حافلة مع ذلك بالعديد من النفقات المتفائلة الصادرة عن ايمان حقيقى بقدرة الجماهير على التغيير والانتصار على مستغليها وظالمها .

بهذه المسرحية عاد المخرج الكبير سعد أردش الى مواصلة دوره البناء فى اثناء المسرح المصرى بعد غيبة طويلة قضاها بين الجزائر والكويت يدرب براعمها المسرحية .. وقد وفق فى اخراج المسرحية ، وخلق الجو المناسب لموضوعها ، واختيار الممثلين الملائمين لشخصياتها ، وبخاصة صلاح قابيل فى الترنزى المستنير والد « المهدي المنتظر » ، وميرفت سعيد فى دور « صبوحة » الفسازية التى تابت وأصبحت خادمة لمقام « المهدي المنتظر » ، وفاروق نجيب فى دور المخبر .. أما محمد أحمد المصرى (أبو لمة) فقد أدى دور « العمدة » بأسلوب مسارح القطاع الخاص الهازل ، وأسرف فى الخروج على النص حوارا وحركة حتى كاد يفسد العرض كله ..

وأسهم المسرح الحديث فى الموسم الصيفى بعرض مكون من ثلاث من مسرحيات سعد الدين وهبة القصيرة التى نشرها فى كتاب يحمل اسم احداها وهى « الوزير شال الثلاثجة » .. وقد سبق أن قدم « المسرح القومى » ستا من هذه المسرحيات فى شهرتين خلال موسمين متتاليين .. ومعنى ذلك أن المسرحيات الثلاث التى اختارها « المسرح الحديث » ليست أفضل مسرحيات المجموعة ، فإذا أضفنا الى ذلك أن هذه المسرحيات نفسها ليست من أفضل ما كتبه سعد الدين وهبة ، أدركنا مدى الظلم الفادح الذى وقع على المخرجين الشباب الذين يقدمون أنفسهم للجمهور لأول مرة من خلال هذه المسرحيات القصيرة بإمكانات ضئيلة وممثلين غالبيتهم غير مشهورين ..

وان كان من الحق أن سليمان الهادى كان أحسن حظا من زميليه ، لأن مسرحية « عنتر ٨٣ » التى أخرجها أفضل من زميلتيها وأخف ظلا وأكثر حيوية وأصالة .. وكذلك فقد اضطلع ببطولتها بنجاح كبير الممثلان القديران الموهوبان لطفى لبيب وكريمة الشريف ..

أما أسوأهم حظا فكان سعد عبد الكريم الذى أخرج مسرحية « جوازة صيف » ، فهى نموذج للمسرحية محكمة الصنع التى تعتمد على مفاجأة مفتعلة دون أن تقول شيئا .. فى حين أن مسرحية « الوزير شال الثلاثجة » أقرب للنكتة الساخرة ، وتأثيرها واضح بمسرحية « بين يوم وليلة » لتوفيق الحكيم ، وقد أخرجها باجتهاد سمر فهمى ، ونجح فى تجسيد ما تحويه من جو النفاق الرخيص المسيطر على مصالحنا الحكومية ، وعاونه على تحقيق ذلك عدد من الممثلين المجتهدين من بينهم عبد المنعم مطاء ، وإيمان حمدى ، ومحمد محمود ..

كنت أتمنى لو دقق المخرجون الثلاثة في اختيار النصوص التي يمكنهم من إبراز مواهبهم وطاقاتهم الفنية بصورة أفضل .



وخلال هذا الموسم شهدنا « مسرح الطبيعة » خمسة عروض متفاوتة القيمة ، بدأها ببرنامج من قسمين أحياء لذكرى الشاعر صلاح عبد الصبور ، القسم الأول مختارات من شعره ومسرحياته أجاد أعدادها وأخراجها سمير العصفوري ومحسن حلمي ، والقسم الثاني مسرحية « الأميرة تنتظر » من إخراج فاروق زكي ، الذي بذل جهدا كبيرا ، وقدم عرضا شيقا ، ولكنه كاد يجرد المسرحية من مضمونها السياسي ، حين حرص على إحاطتها بإطار تجريدي محايد بعيد عن مضمونها الشرقي ، بل المحلي ..

وبعد « مسرح الطبيعة » في عرضه الثاني عن دوره ووظيفته حين قدم مسرحية « حادث على الطريق السريع » من إخراج وأعداد السيد طليب عن مسرحية « المرحوم » للكاتب اليوغسلافي برانيسلاف نوبشيتش ، وهي ملهة تقليدية جيدة ، مكانها الطبيعي « المسرح الكوميدي » ، ولا شأن لها بمسرح الطبيعة والتجارب الجديدة التي ينبغي أن يرتادها أمام الحركة المسرحية .

ويختتم « مسرح الطبيعة » موسمه الشتوي بعرض ممتاز من نوع « المونودراما » ، وهو « الحصان » من تأليف كرم النجار ، وإخراج أحمد زكي ، وتمثيل سناء جميل ، التي عادت إلى خشبة المسرح بعد انقطاع أكثر من عشر سنوات ، فأجادت وأبدعت ، بصورة تدعونا إلى مطالبتها بالعودة إلى احتجاجها السابق .. لأننا نعتقد أنه لا سبيل لأقالة مسرحنا من عثرته ما لم يعد إليه كبار فنانيه من الكتاب والمخرجين والممثلين ، وهم كثيرون ، بحيث إذا قدم كل منهم عملا واحدا كل موسم ، أو حتى كل موسمين لما تعرض مسرحنا للنكسات التي منى بها خلال العقد الأخير .. وهو ما يتطلب تخطيطا دقيقا محكما من جانب قطاع المسرح لتحقيقه .

ويفاجئنا « مسرح الطبيعة » في الموسم الصيفي بأغرب عرضين قدمهما منذ انشائه .. الأول لم يستمر سوى ليلة واحدة .. تعبيرا عن نزوة طارئة لمديره السابق سمير العصفوري للتأليف بالإضافة للإخراج .. فقد كتب سيرته الذاتية بأسلوب روائي خال من أي فعل أو صراع أو حدث ، وهي مقومات أي عمل درامي ، وأسماها « مسافر ظهر » معارضة « لمسافر ليل » لصلاح عبد الصبور ، فكان من الطبيعي أن ترفضها لجنة القراءة بقطاع المسرح ، فلما طلب تقديمها في شكل بسيط أشبه بالقراءة الدرامية ودون أي تكلفة وافق القطاع ، ولكن المخرج عاد واكتفى بالمرض الوحيد ، الذي حشده بالمؤثرات الموسيقية والضوئية والشرائح الملونة ، والأداء الخطابي .. والحركة الزاعقة .. دون أن ينجح في تحويله إلى عرض درامي ..

أما العرض الآخر فهو مسرحية « المجاذيب » للدكتور محمد عناني .. كانت قد قدمت للجنة القراءة باسم « الدراويش » فرفضتها بإجماع ثلاثة من أعضائها .. ولكنها عادت إلى الظهور بضغط بعض أصحاب النفوذ والتأثير من مسئولى وزارة الثقافة وأصدقاء المؤلف ، بعد تغيير اسمها ، وإدخال تعديلات طفيفة عليها ..

والمسرحية تدین الاحتيال باسم الدين لخداع الشباب وتضليله ، كما
تهاجم تجار الانفتاح الاستهلاكي ، ولكن المحزن انها تفعل ذلك بأسلوب
ركيك متهاك ، يحاول اقتناص الفكاهة الرخيصة أكثر مما يتعمق في طرح
القضية أو يحلل الشخصية ..

وزاد المخرج المسرحية هللة وهبوطا برقصات الفوازي الخليفة التي
فرضها عليها .. فأقبلت عليها نوعية خاصة من الجمهور لم يعرفها مسرح
الطليعة من قبل .. وبذلك يكون بمعاونة د. محمد عناني قد نجح في القضاء
على فرقة من أرقى فرقنا ، وحولها الى احدى فرق القطاع الخاص الهابطة ،
وان كانت تمتاز عليها بأن ثمن التذكرة خمسين قرشا لا غير .. وهو نجاح
لا يستهان به !!

* * *

وفي الوقت الذي لا تجد فيه فرق قطاع المسرح مسارح تمثل عليها ،
أضاف القطاع فرقتين جديدتين الى فرقته .. وهما « مسرح الشباب »
و « المسرح المتجول » .. وتسمية المسرح الأخير تدل على قصور واضح
في فهم وظيفة قطاع المسرح ، حين يتصور أن عمل فرقته الأخرى قاصر على
القاهرة وحدها ، ولذلك أنشأ فرقة جديدة مهمتها أن تتجول بين الأقاليم ..
مع أن المفروض أن للأقاليم نصيبا في كل عرض تقدمه فرق القطاع مساويا
لنصيب القاهرة ان لم يزد ، وفرقة واحدة لا يمكن أن تكفي لتغطية كل
أرجاء الجمهورية لا في موسم واحد ، ولا في عشرة مواسم !!

أما « مسرح الشباب » فقد جهدت كثيرا لتحديد دور متميز له فلم
أوفق ، اذ المفروض أن كل فرقنا المسرحية تقدم عروضها للشباب ،
وتعالج قضاياهم ، وتخفف تذاكرها لطلاب المدارس والجامعات وأعضاء
النقابات العمالية .. ولكن المفروض شيء وما يحدث فعلا شيء آخر ..

أن المبرر الوحيد لتخصيص مسارح للشباب هو استيعاب طاقاتهم
الفنية ، وهذا ليس دور قطاع المسرح ، بل دور مسارح الهواة التابعة لجهاز
الشباب والثقافة الجماهيرية واتحاد عمال مصر ، والجامعات والمدارس ..

أما ان كان المقصود بإنشاء هاتين الفرقتين الجديدتين هو استيعاب
عدد من الممثلين الماطلين بقطاع المسرح ، وإتاحة فرص للعمل أمامهم ،
فكان إنشاء شعب للفرق القائمة كافيًا لتحقيق هذا الهدف .. ومع ذلك
فقد استعانت الفرق بعدد من الممثلين من خارج القطاع في العروض القليلة
التي قدمتها .. وأغرب من ذلك أن قطاع المسرح عين بهاتين الفرقتين عددا
غير قليل من الممثلين من غير العاملين به ، وهو الذي يعاني من العمالة
الزائدة ، وكثرة الممثلين الذين لا يجدون فرصة واحدة للظهور على خشبة
المسرح ولو مرة واحدة كل بضعة سنوات !!

وأيا كان الأمر فمن حق هاتين الفرقتين أن نترث في الحكم عليهما وعلى
مدى حاجتنا اليهما ، لأن موسما واحدا لا يكفي لتقويم نشاطهما ..

لقد بدأ « المسرح المتجول » عمله بتقديم مسرحية قديمة سبق عرضها
في بعض فرق الثقافة الجماهيرية ، وهي مسرحية « أزمة شرف » من تأليف
ليلي عبد الباسط ومحمد الباجس ، وأخراج مدير الفرقة عبد الغفار عودة ،

وعرضت في عدة مدن خارج القاهرة ، قبل عرضها بالمرح العالم بالقاهرة ..
بعد أن أضف إليها كما كبيرا من مضحكات ومشهيات وارتجالات المسرح
التجاري ..

وفي الوقت نفسه نظم « المسرح المتجول » سلسلة من المحاضرات
والندوات الثقافية قدمت كلها بمقره بمبنى معهد الموسيقى العربية بالقاهرة ،
وكان المنطق يقضى بتجوالها بين الأقاليم استكمالاً لوظيفة المسرح وطبيعة
دوره ، وهو جهد مشكور على كل حال ، وإن كنت أعتقد أنه لا يدخل في
عمل الفرقة ، بقدر ما يدخل في اختصاص أكاديمية الفنون ، والمركز
القومي للمسرح ، ومسرح الطلبة ..

وبدا « مسرح الشباب » نشاطه بتقديم « الملحمة الحميدية » للشاعر
كامل أمين وإخراج جلال توفيق ، بأسلوب يجمع بين الالقاء والانشاد
الديني والرقص التوقيمي على نسق « الأمسيات الدينية » التي قدمت
مؤخراً ، ولكن بإمكانات فنية أقل بكثير ، فلم تحظ بأى إقبال جماهيرى ،
خاصة وقد عرضت في فصل الشتاء على « مسرح فاطمة رشدي » الصيفي
المطل على النيل ، بعد تغطيته بأقمشة السرايات ..

واتجهت الفرقتان بعد ذلك الى مسرحه بعض مناهج الثانوية العامة ..
فقدم « مسرح الشباب » أعداداً لترجمة الرواية الانجليزية « قلعة الخطر »
من إخراج مصطفى الدمرداش في حين قدم « المسرح المتجول » أعداداً
لمنهج التاريخ المقرر على طلبة القسم الأدبى ، من إخراج سامى عبد النبى ..

والفكرة جيدة بلا ريب ، ولكنها لم تدرس الدراسة الواجبة ، بل عولجت
بفجاجة وتسرع ، فغلب على العرضين أسلوب فرق القطاع الخاص
في محاولة التظرف والاضحاك بأى ثمن ، مما أفسد الهدف النبيل ..

وكان المفروض أن يقدم العرضان في وقت مبكر في بداية العام
الدراسى ، لا في نهايته كما حدث ، حين ينشغل الطلاب بالذاكرة .. وإن
تتجول الفرقتان في مختلف الأقاليم ، وبخاصة « المسرح المتجول » ،
ولا يكتفیان بتقديم عرضيهما في القاهرة وحدها ..

هذا الارتباك الواضح في عمل فرق قطاع المسرح ، وقلة العروض
التي قدمتها ، خصوصاً في الموسم الشتوى الطويل ، أغرى القائمين على
جهاز الثقافة الجماهيرية بمحاولة ملء الفراغ الشاغر في الحركة المسرحية ،
وتجاوز المجال الأصيل لنشاطهم المسرحى مع فناني الأقاليم وهواته ،
وتكثيف قدر كبير من جهودهم في القاهرة ، حيث كبار المسئولين ، وأضواء
أجهزة الاعلام .. فاقترضوا جانباً كبيراً من الميزانية المحدودة المخصصة
للمسرح لتقديم أربعة عروض كبيرة في القاهرة وحدها .

كان أول تلك العروض هو « حدث في وادى الجن » الذى قدم في
مهرجان شوقي وحافظ عقب فضيحة « مجنون ليلى » .. وهو من أعداد
يسرى الجندي ، وإخراج سمير المصفرورى وماهر عبد الحميد .. وهو
عرض استعراضى يعتمد أساساً على الرقص والموسيقى والفناء والديكورات
والملابس البراقة .. اضطلع بهذا الجانب أساتذة وطلاب معاهد أكاديمية

الفنون ، أما الجانب التمثيلي فقد اداه فنانون « مسرح الطليعة » .. في حين اقتصر دور الثقافة الجماهيرية على الانتاج والتمويل !

وشئ قريب من هذا ينطبق على العرض الثانى ، وهو مسرحية « المخططين » التى كتبها يوسف ادريس ، وأخرجها سعد أردش سنة ١٩٦٩ ، ثم منع عرضها فى ليلة الافتتاح .. وقام باخراجها هذه المرة احمد زكى رئيس قطاع المسرح ، وعهد بأهم ادوارها لعدد من الممثلين المحترفين وقلة من ممثلى الثقافة الجماهيرية ، بالاضافة الى بعض ممثلى مسرح الطليعة الذى استضاف هذا العرض الناجح ، لأن المسرحية عالجت — فى جانب منها على الأقل — موضوعا سياسيا مازال ساخنا ومطروحا على واقعنا ، واعنى به عجز الزعيم عن إجراء الاصلاحات والتغييرات الضرورية ، نتيجة للحصار الحديدى الذى يضربه حوله معاونوه من الانتهازيين والمنتفعين بالأوضاع الفاسدة القائمة ..

وكانت المسرحية الثالثة التى قدمتها « الثقافة الجماهيرية » فى القاهرة وحدها هى « لبة الزمن » التى كتبها نعمان عاشور ونشرها فى كتاب منذ بضع سنوات ، ولم تجد مخرجا يتحمس لتقديمها فى احدى فرق قطاع المسرح .. فتبناها المخرج عبد الرحمن الشافعى ، وقدمها على « مسرح السامر » بممثلى الثقافة الجماهيرية وامكاناتها المحدودة ، فلم يقدر لها النجاح ، لضالة هذه الامكانات .. وقبل ذلك لان المؤلف الكبير تخطى فيها عن جو الاسرة المصرية المتوسطة الذى برع فى تصويره واستوحى منه كل مسرحياته السابقة الناجحة ، واقتحم منطقة المسرح الفكرى التى يبدو ان مواهبه لم تؤهله للاجادة فيه ..

وتأتى بعد ذلك « مآذن المحروسة » من تأليف الكاتب الصاعد محمد أبو العلا السلامونى ، وقد صور فيها جوانب من نضال الشعب بقيادة الأزهر ضد الفزاة الفرنسيين فى أوائل القرن التاسع عشر ، فى اطار استوحاه من فن المهرجين الشعبيين الذين عرفتهم مصر فى تلك الفترة باسم « المحبطين » . وأخرجها فى « وكالة الفورى » الفنان الكبير سعد أردش ، فنجح فى تحويلها الى عرض شعبى متماسك حافل بالحياة والتشويق والامتع ، دون أن يجنى على مضمونها السياسى المتقدم ، بل على العكس اكده وأبرزه من خلال الاغنية والرقصة والمشاهد الضاحكة ..

انها عروض جيدة بشكل عام ، لا يعيبها سوى تقديمها فى القاهرة وحدها ، الامر الذى يتعارض مع الدور الاساسى لمسرح الثقافة الجماهيرية فى الاقاليم المحرومة من كل نشاط فنى ، والمهام الثقفية والتربوية والسياسية المنوطة به ..

ان مسرح الثقافة الجماهيرية يتمتع بميزة نادرة لا تشاركه فيها اى نوعية أخرى من المسارح .. فبينما وصل سمر تذكرة الدخول فى مسارح القطاع الخاص الى خمسة عشر جنيها ، وفى القطاع العام الى خمسة جنيهات .. فان مسارح الثقافة الجماهيرية لا تتقاضى مليما واحدا من جمهورها ، او هذا هو المفروض .. ومعنى ذلك ان جمهورها يتكون من غير القادرين على ثمن تذاكر القطاعين الخاص والعام ، وهم غالبية مواطنينا

.. وليس هناك ما يمنع القادرين من ارتياده .. أى أنه ببساطة مسرح كل الناس .. أو هكذا يجب أن يكون ..

والمفروض أن هذه الحقيقة الأساسية هي التي تحدد طبيعة مسرح الثقافة الجماهيرية ودوره .. فلا عذر له إذا أسف أو ترخص بأى صورة من الصور ، لأن جمهوره مضمون مهما قدم ، ولا دخل لأيراد شبك التذاكر فى تحديد ما يقدمه ، لأنه لا يوجد شبك تذاكر أصلا .. لذلك فمن الغريب أن يظل غالبية مخرجى الثقافة الجماهيرية ، ومعظمهم من الشبان ، يدورون داخل الأطر الفنية التقليدية ، ولا ينتهزون هذه الفرصة النادرة المتاحة لهم لاقتحام تجارب فنية جريئة ، تستوحى البيئات التى يعملون فيها ، وتحاول خدمتها وتطويرها بكل سبيل ممكن ..

ان نسبة كبيرة من مواطنينا — تزيد على النصف فى التقديرات الرسمية — لا يقرأون ولا يكتبون ، ومن ثم لا يستطيعون المشاركة الفعالة فى حل مشكلات بلادهم ، والحفاظ على حقوقهم تجاه الأجهزة البيروقراطية المتعنتة ، واختيار ممثلهم الصالحين فى المؤسسات الديمقراطية .. وباستطاعة مسرح الثقافة الجماهيرية أن يقوم بدور تثقيفى حيوى ، فمرنه ويوعى ، ويسلى ويعلم .. وهو ضامن اقبال الجماهير عليه ، واستيعابها لكل ما يقدمه لها ..

فلعل « المؤتمر الأول لمسرح الثقافة الجماهيرية » الذى عقد هذا العام فى أعقاب مهرجان فرق الثقافة الجماهيرية المسرحية ، أن يسفر عن أعمال نائمة فى هذا الاتجاه .. وان واجب الانصاف يقتضى الإشارة الى عودة بعض مخرجى الثقافة الجماهيرية الى الاهتمام بمسرح القرية .. كتجربة عباس أحمد مع الفرقة النموذجية فى مسرحية حسن ونعيمة من تأليفه وإخراجه ، وكتجربة أحمد اسماعيل فى التأليف الجماعى مع عدد شهاب قرية « شبرابخوم » بالمنوفية ، نرجو أن تستمر هذه التجارب وتتضاعف حتى تصبح هى أساس العمل فى مسرح الثقافة الجماهيرية ..

وكم كان بودى أن تستكمل هذه الدراسة بالحديث عن بقية مسارح الهواة فى المسرح الممالى ، والمدرسى ، والجامعى ، وفرق مراكز الشباب ، والمصانع والشركات .. غير أنى لم يتح لى متابعة شىء من أنشطتها خلال الموسم الماضى .. وفى هذا تقصير من جانبى بلا ريب ، لا يخفف منه كثيرا أنى لم أتلق دعوة واحدة من هذه الفرق الهوائية أو غيرها وفى هذا تقصير من جانب القائمين عليها .. قد يفسر فى الوقت نفسه قلة ما نشر عنها فى الصحف وبقية أجهزة الاعلام ، وان لم يصفها هى الأخرى من مسئولية متابعة ما تقدمه تلك الفرق .. وهى حالة لابد من علاجها ، لأن هذه المسارح ، مع مسرح الثقافة الجماهيرية ، تمثل القاعدة المسرحية الواسعة ، التى يمكن أن تغير شكل المسرح المحترف وتمالج أزمته ، اذا نجحنا فى ترشيدها وتوجيهها الوجهة السليمة ، بدلا من أن نهملها ونتركها لتصبح صورة مشوهة مهزوزة لأسوأ ما يقدمه مسرح المحترفين ، كما هو حادث الآن فى أغلب تقدمه من عروض ..

ومن أهم ايجابيات الموسم المنقضى انتباه لجنة الثقافة والاعلام والسياحة بمجلس الشعب الى تفاقم أزمة المسرح بصورة تستوجب العلاج

السريع ، فدعت المهتمين بشئون المسرح الى جلسة استماع في ديسمبر الماضى ، طرحت خلالها عديد من الآراء الناضجة والاقتراحات البناءة .

ومن حضروا تلك الجلسة صدمهم ان يسمهوا السيد مختار هانى وزير الدولة لشئون مجلسى الشعب والشورى يقول ان الحكومة تتعامل مع مسرحى القطاع المام والخاص على قدم المساواة ، فكأنه يقرر ان الحكومة لا تفرق فى معاملتها بين مستشفى القصر العينى ومستشفيات الاستثمار السياحية .. ثم تلاه السيد محمد عبد الحميد رضوان وزير الدولة للثقافة ليقرر ان مسرحية « قسمتى » (التى استغل فيها القطاع الخاص القطاع العام) قد حققت نجاحا يفوق كل توقع ، بصورة تدعو الى احتذائها وتكرارها !!

واذا كان معنى ذلك ان كبار المسئولين فى الحكومة مازالوا ينظرون للمسرح باعتباره وسيلة ترفيه وتسلية لا اكثر .. فان « تقرير لجنة الثقافة والاعلام والسياحة » ، برئاسة د. سهر القلماوى ، وعضوية الفنان حمدى أحمد ، الذى اختير مقرر لها اثناء مناقشته بمجلس الشعب ، قد حسم هذه القضية بصورة لا تدع مجالا للتردد أو المزايدة ، فقد جاء فيه بالحرف الواحد :

« .. يعد المسرح مؤسسة من مؤسسات التنمية الاجتماعية الهامة فى الدولة — بل يجب ان يوضع فى مستوى المؤسسات الاقتصادية والزراعية والصناعية والتعليمية والصحية لـ ما له من تأثير خطير على الثقافة بوجه عام — فالمطاعات المسرحية خدمة جماهيرية تربوية غاية فى الاهمية شأنها شأن التعليم تسهم فى اعادة بناء الانسان المصرى الذى لا يمكن ان تصوغه القوانين ولا القرارات الادارية بدرجة تتساوى مع تأثير الفنون والثقافة .. والمسرح هو الجهاز الثقافى الاصيل الذى يهتم بصياغة الانسان حضاريا ، وتوعيته ثقافيا ووطنيا وسياسيا واجتماعيا .. » .

وبعد ان يناقش التقرير اوضاع الازمة المسرحية واسبابها منذ اواخر الستينيات ، يعود ليقول :

« المسرح اشد الفنون ارتباطا بالواقع الجماهيرى وبالقضايا الجماهيرية .. واذا لم تعالج هذه القضايا معالجة صحيحة وبحرية كاملة فى المسرح فاننا نكون قد جردناه من طبيعته الأساسية وبعدنا به كل البعد عن هدفه .. وان كانت مهمة المسرح ان يعكس الواقع الاجتماعى فهذا لا يمثل غير مهمته الاولى .. اما النصف الثانى والمكمل فهو ان يعمل فى الوقت نفسه على تغييره الى الافضل والاتفع والاجمل .. ولن يتحقق هذا الا بوضع خطة ثابتة يراعى فيها المستوى الفكرى للمشاهد ، واعتبار المطاعات المسرحية خدمة جماهيرية تربوية غاية فى الاهمية شأنها شأن التعليم والصحة والفضاء .. » .

وانطلاقا من هذا المفهوم السليم الناضج لدور المسرح فى حياتنا ، اقترح التقرير حولا عملية لازمة المعاصرة من أهمها :

— من خلال التخطيط والتنظيم يمكن لهيئة المسرح ان تنظم عمل الفنان وارتباطه بالنسبة للمسرحية التى سيعمل بها ومدة عرضها بحيث

يمكن ممارسة انشطته الفنية الأخرى في التلفزيون أو السينما داخل مصر أو خارجها في الأوقات التي لا يكون مرتبطا فيها بعمله في المسرح .

— ترى اللجنة أن يكون لكل بيت مسرحى استقلاله التام إداريا ووظيفيا وكذلك بالنسبة لفنانيه وأن تحدد أهدافه وواجباته .

— تطالب اللجنة ألا تنقص دور العرض مهما كانت الأسباب ، فالقطاع العام هو الركيزة الأساسية في أى تخطيط علمى مدروس .

— ترى اللجنة أن تكون هناك قنوات اتصال بين التلفزيون والمسرح ، وأن تكون هناك خطة أو تنسيق لما ينبغى أن يكون عليه التعاون بين التلفزيون والمسرح ، نظرا لما للتلفزيون من تأثير في المجتمع المصرى الذى يعانى الأمية . لذلك يقتضى الأمر أن تكون الأعمال المسرحية التى تقدم من خلال شاشة التلفزيون أعمالا هادفة رفيعة المستوى .

— توصى اللجنة بالآلا نغفل دور المسرح المدرسى ومسرح الطفل .. كما توصى بضرورة الاهتمام بالوعى المسرحى في مراحل التعليم المختلفة ، وأن تكون هناك صلة أو همزة وصل بين هيئة المسرح وبين وزارة التربية والتعليم .. وأن تكون هناك صلة أيضا بين هيئة المسرح والتجمعات العمالية ..

— تطالب اللجنة بإشراف الدولة على نوعية ما يقدمه القطاع الخاص حتى يحفظ للفن قدسيته وللمسرح قيمته وللمتفرج وعيه وذوقه .

— ترى اللجنة ضرورة تغيير مفهوم الرقابة على المصنفات الفنية وإعادة النظر في قانونها ومهمتها .. بحيث لا تكون قيда على حرية الفن والفنان .. وتوحيد مفهوم الرقابة على المصنفات الفنية بالمسرح والتلفزيون حتى لا يحدث تضارب صارخ بين ما يقبله المسرح ويصر التلفزيون على رفضه ..

هذا التقرير طبع ووزع على أعضاء مجلس الشعب ، وناقشوه في جلسة ١٤ مارس ١٩٨٣ ، وأقرّوا ما جاء به من توصيات ، أى أنها أصبحت ملزمة للحكومة ، وواجبة التنفيذ على وزارة الثقافة وقطاع المسرح ..

وها قد مضى أكثر من ستة أشهر على ذلك لم يتحقق خلالها شيء من توصيات مجلس الشعب ، والسيد وزير الثقافة يقول في حديث نشرته جريدة الجمهورية في ١٨ يونيو :

« .. أنا لا إنكر أن بلدنا تعاني من أزمة حادة في المسرح نتيجة عوامل مجتمعة لم يحن بعد وقت فتح ملفاتها .. » .

فلما قرر أخيرا ، منذ أقل من شهرين فتحها ، بعد مضى ما يقرب من عامين على توليه الوزارة ، إذا به يشكل مزيدا من اللجان ، لتكتب مزيدا من التقارير .. مع أن مشكلة المسرح قد قتلت بحثا ، وكتبت فيها تقارير وتوصيات تملأ عين الشمس ، والحلول واضحة ومعروفة ولا تحتاج إلى ذكاء كبير ، إذا كنا نريد إصلاح أحوال المسرح حقا .. وهو ما بدأت أشك فيه ..

تس ٠٠ سـلـيلة الـدـرـيرـفـيل

بـين هـاردـى وبـولـانسـكى

حـسن حـسنـى

« لـكى يـطـلـب مـن هـذا الجـيل مـم جـمـيع الـانـبـيـاء المـهـرق مـنـذ انـشـاء العـالـم »

(لوقا اصـحـاح ١١ . الـايـة ٥٠)

نـبـدا الحـيـاة بـالخـروج مـن عـتـمة الـلاوـجـود ، ونـمـضى صـاعـدين
ابـدا عـلى الطـريق المـسـتـحـيل نـحو الوـعى بـالذات وبـالعـالـم . فـما
الـذى تـسـتـطـيع ان تـقـدمـه ايـديـنا فـى مـواجـهة الـم الصـعـود الطـويل ؟

رـيـما حـين نـبـلـغ النـهـايـة فـى الـالـم نـصـادف الفـرح الصـيـق الكـامـن فـى
الـكـون ورائـ كل مـظـاهـر الـيـاس . حـيـنـئـذ نـقـط نـكـون قـد بـلـغـنا القـمة الـاخـيرة .
نـكـون قـد صـرنا (المـسـتـفـيرين) حـقا .

ولـكن ، كـيـف يـقـلـتى لـنا التـهـسـك والـانـتـظـار وـدون فـلك الطـريق
الصـاعـد بـغـير نـهـايـة نـحو الذـروة فـى الـالم ؟ الـروايـة هـى ذـرة اـعـمال « تـومـاس
هـاردـى » الـروايـة وـخـلاصـة فـلسـفـته فـى الحـيـاة وجماع رؤيتـه المـنـقـبـضة
للـوـجـود . وهـى فـضـلا عـن فـلك يـمـكن اـعـتـبارها — دون شك — وـاحـدة مـن
قـمم الـادب الـانـجـليـزى قـاطـبة اـبـان العـصر الفـيـكـتـورى سـواء عـلى صـعيد
المـحتـوى الفـكرى او الـاحـكام الفـنى . وحين صـدرت هـذه الـروايـة لـلـمـرة الـاولى
اثـارت عـلى كـتـبها كـل نـقـمة وثورـة العقـلية الفـيـكـتـورية المـحـافـظـة والتـطـهـرية
الى حـد اـتـهام « هـاردـى » بـالخـروج عـلى جـوانب المـضـيـلة فـى الحـيـاة ،
وخاصـة بسـبـب عـنوانها الفـرعى وـكان (امـراة طـاهـرة) .

تـحـكى الـروايـة تـفـاصـيل رحـلـة فـلك الفـتـاة الفـقـيرة والجـمـيلة — الـتى
تـسـتـيقـظ عـائـلتها نـجـاة عـلى حـقيـقة اـصلها النـبـيل — عـلى درب الحـيـاة الوـعر ،
ودراما سـقـوطها .

و « تس » هي ذلك الانسان الذي يقنف به في القلب من الاحداث مباشرة دونما وعى منه او ارادة ، ولا يبقى امامه سوى اختيار وحيد ، حاسم وضروري ، وهو كيف يستقبل هذه الضرورة ؟ هل بالرضاء بها والتوافق معها والعمل من خلالها ؟ ام ترى بالتمرد ضدها ؟

و « تس » التي كانت ، انصاعت أولا وطويلا قبل ان تعلن كلمتها الاخيرة بالرفض وبالتحدى . . . منذ البداية تدرك ابنه الطبيعة هذه (اننا نعيش فوق كوكب فاسد) . وتستقبل « تس » هذه الحقيقة المؤسفة كتقدير اكيد لا مفر منه . هي لا تعرف شيئا عن الفرح ، عن السعادة الحقة ، حتى في اوج لحظات الحب العميق والاشتياق الحار ، ولا ترى في الوجود شيئا عدا المأساة التي تتخلل كل ثناياه . انها تدرك ذلك بالفطرة ، بالحدس اليقيني والالهام الداخلي الحزين . اما العلة الموضوعية في ذلك فليس هناك من يستطيع ان يضع يده عليها ، حتى زوجها المثقف المتمرد بكل بصيرته وكتبه التي تعجز عن النفاذ الى جوهر الاسباب مكتفية بالوقوف العاجز الذليل امام وصف مظاهر المأساة فقط . وتؤمن « تس » على نحو ميثاقميرزقي مبهم بان العلة تكمن في تلك القوى البعيدة ، المجهولة والعابثة ، والتي تقف مزهوة وراء كل مظاهر الخلل والاضطراب في هذا الكون . فاذا كان الامر كذلك فلن يكون الوجود مجرد (غرور) على النحو الذي قال به « سليمان النبي » قديما ، وانما سيكون ما هو ابعد من ذلك مدى واعمق دلالة واعظم خطرا . سوف يصير الوجود موتا محققا ، وسوف يضحي الانسان غريبا وطريدا ابدا ، (قايين) بغير نهاية ، في العالم وليس منه . . . وفي تسليم كامل ينبغى على « تس » (سليله قايين) ان تدفع الثمن كاملا على تلك الجريمة الابدية الاولى . ولما كان القصاص بالروح فان على « تس » ان تروض نفسها على افتقادها الدائم الى الشعور بفسوخ الروح وامتلائها ، على التسليم بعدمية الواقع وكابوسيته . ان تقنع بالاستلقاء على العشب وحيدة ، مطيلة النظر الى تلك النجمة البعيدة في السماء في محاولة يائسة لتحسس طريقها نحو الروح دونما امل .

وتتبقى لنا بعض التساؤلات القلقة والمعلقة ابدا دون جواب حاسم.

فهل كان من المحتم حقا ان يدفع آخر سلالة « الدبرفيل » بابنته « تس » الى حيث يريض ذلك « الدبرفيل » الآخر المزيف كي ينجح اخيرا في فض برائتها الاولى ، كي يعمدها بالالم وبالجريمة ، كي يجعلها تبدا رحلة الصعود اللانهائية القديمة تلك ، بقلب منسحق وروح محطمة وجنين في الاحشاء يلفظه الجميع ؟

هل كان من المحتم حقا الا يختار « اينجل » سوى هذه الفتاة حاملة اللغة الابدية دون غيرها من الفتيات اللاتي كن يهمن به حبا — حبيبه له وزوجة برياط وثيق امام الله لا ينفصم ؟ وهل كان من المحتم حقا ان يهجز ذلك المحب الرقيق العذب عن تحرير نفسه — وتحريرها — من وزر هذه الخطيئة . وان يغادرها وحيدة الى بلاد بعيدة حيث لا يفكر في ان يجيب على خطاباتها الحزينة وتوسلاتها الكثيرة ولو بكلمة واحدة حتى تصل الى قرار منعطف اليأس وتكساد تشرف على الموت حزنا من جراء هذه القسوة التي يواجهها بها العالم ؟

هل كان من المحتم حقا أن تصير « تس » بدورها في النهاية فتاة من هذا العالم ، تعرف هي أيضا كيف تقابل القسوة بالقسوة ، كيف يمكن للقلب أن يتصلد وأن يكره ، كيف تنتقل من التسليم الكاظم الحزين الى الرفض الحنيف ، وكيف ترفض كل ما قد كان بطعنة واحدة أكيدة توجه الى قلب كل «دربرفيل» مزيف ، من يدكل «دربرفيل» حقيقى حامل للجنة «قايين» الابدية؟

وبدو لنا أن « هاردى » يقنع بالاجابة على كل هذه التساؤلات بالاثبات . فالرواية بأكملها تهيمن عليها فكرتان اساسيتان ، أو فلنقل بالاحرى احساسان غالبان ومتناقضان في آن . والاحساس الاول الذى يفرض وجوده بقوة على كامل الاحداث وكل الشخصوس — وخاصة شخصية صاحبة المأساة — هو الشعور الجارف والعميق بأصالة الخطيئة وتجذرها داخل كل النفوس . أما الاحساس الآخر الذى يبرز ويتأكد مع تعقد الاحداث واستمرار الصعود الصعب فهو التمرد الحنيف ، نقيض الاحساس الاول ومحاولة نفيه بالقوة ، بالجريمة . وهكذا تكتمل الرؤية المأساوية الدائرية من حيث تبدأ ، ليسقط الجميع فريسة لقانون العنف الراسخ وضحايا لتلك الخطيئة الاولى وتتجلى هذه الرؤية المنقبضة واضحة في نهاية الرواية ، حين يصور « هاردى » اعدام « تس » مختما العمل بصبرة منقولة عن « اسخيلوس » تقول (لقد نفذ « المدل » ، وفرغ كبير الآلهة من تلاعبه — « تس ») .

وحين اتهمه بعض معاصريه بالتشاؤم كان رده عليهم (لست متشاؤما ، بيد انى لا أقدر على تصوير الحياة في غير حقيقتها) . ويبدو انه لابد وان يكون هناك في كل عصر من لا يقبل غير النهايات السعيدة للمذابات الانسانية ، وفي الفن خاصة . غير ان منطق الحياة ذاتها الذى يقع عليه ادراك الفنان البصير ، وصدقته في التعبير الفنى عن هذه الحقائق التى يعثر عليها ويحترق بها لابد وان يدفعه الى تحدى هؤلاء القاتمين بالتفاؤل ، واصابة تفاؤلهم هذا بكل قسوة و في الصميم . وهذا ما يميز الكثيرين منا عن قبوله وعن احتماله .

لقد عاش « هاردى » حياة طويلة امتدت لاكثر من ثمانية وثمانين عاما ، في مجتمع يعانى من التزمت الفيكتورى في الاخلاق وفي الفن ، وفي ظل حضارة صاخبة أجادت التعبير عن نفسها بالحديد والنار . وكانت لشاعريته العميقة وحسه المرهف الدقيق اثرهما في رفضه لهذا كله وفي احساسه بالخطر المحقق بالحياة الانسانية . كما كان انشغاله الدائب بالمسائل الدينية دافعا قويا له الى اضعاف تلك النزعة الميتافيزيقية والاخلاقية المثالية على رؤيته للوجود ولعله الخلل فيه . فكانت صرخته الفنية الكبرى تلك محاولة للتعبير عن هذا الرفض والاعلان عن الوقوف من هذا الوجود موقفا منقبضا عابسا ، غارقا حتى الاذنين في دخان الحياة العصرية وصخبها رغم كل محاولات الافلات من دائرة برائتها الجهنمية الرهيبة .

وبعد نصف قرن كامل من الزمان مر على رحيل « هاردى » عن هذا العالم ، يأتى المخرج البولونى الاصل «رومان بولانسكى» ليرفع نفس الراية، وليطلق نفس الصرخة في وجه الجميع ، مطلنا عن نفس الرؤية من خلال القصة ذاتها . ويبحث « بولانسكى » طويلا عن أحد يغامر بانتاج مثل هذه

الرواية وتمويلها كي تتحول الى شريط سينمائي ، وأخيرا توافق إحدى الشركات الفرنسية - الانجليزية المشتركة على انتاج مثل هذا العمل الضخم الذي تجاوزت ميزانيته مبلغ الستة مليارات فرنك فرنسي .

والامر الذي يلفت النظر - ومنذ الوهلة الاولى - في ذلك الشريط السينمائي الذي أعده «بولانسكي» عن النص الادبي هو ذلك الالتقاء الكامل بينهما - بل بالاحرى التطابق - سواء على صعيد الرؤية الفكرية بصفة عامة ، او بالنسبة لتطور الاحداث والشخوص داخل البناء الدرامي ، او حتى في نقل الصور والمشاهد التي اوردها «هاردي» في كتابه بكل الدقة وبنفس الابعاد الشكلية والمطلولات الدرامية . الامر الذي اوضح التزام السيناريو التزاما كاملا بالبناء القصصي المحكم كما شيده « هاردي » . ولا ينفي هذا استبعاد «بولانسكي» لبعض المشاهد والفصول من الرواية ، وخاصة ذلك الفصل الذي تحدث فيه «هاردي» عن ذلك الاهتداء المؤقت والزائف لذلك «الدربرفيل» المزيف ، فان هذا الاستبعاد لم يؤثر على الخط الفكري للعمل او على تناميته الدرامي بأى شكل من الاشكال ، كما اتى في النص الادبي . كما وضع التزام الحوار في الشريط السينمائي بنفس الحوار الذي جاء في كتاب « هاردي » وبنفس الصياغة تقريبا - بالطبع مع استبعاد تلك الديالوجات المطولة في الرواية ، وهي على أية حال غير كثيرة في النص الادبي الذي يغلب عليه الوصف والسردي القصصين ، وايضا المونولوجات الداخلية التي أجاد «بولانسكي» التعبير عنها بالصورة وتعبيرات وجوه الممثلين - وهذه هي لغة السينما الحقيقية - اجادة تامة .

وثمة سؤال يفرض نفسه علينا يتصل بالملة في تبني «بولانسكي» لذات الرؤية القائمة والمنقبضة التي اوردها «هاردي» في روايته على هذا النحو الدقيق وشبه التام ، فهل يريد «بولانسكي» أن ينقل إلينا ايمانه بأنه ليس من ثمة أمل في الخلاص رغم التقدم في الزمن وفي المعرفة ؟

ويبدو انه يريد أن يضعنا في مواجهة هذه العقيدة مباشرة وبكل النحديد . فمن خلال الصورة يرسم «بولانسكي» صورة لـ « تس » وهي على طول الطريق تواجه القسوة بالصمت وبالا انتظار ، وهي تملّ جيدا السلام والحب وحياة الروح ، وهي تأمل أن تمضي الايام الصعبة ليأتي الغد المحمل بهدايا المحبة والتسامح . يجعلها « بولانسكي » على ذلك الاكتشاف المروع الذي يؤرقه وهو انه ليس هناك من شيء يصبح أكثر جمالا وحقيقية مع مضي الزمن . أصبحت « تس » لا ترى في الكون سوى خلل لا ينفك يتعاضم ويتبدى في العديد من المظاهر ، سوى اظلام في الوجود لا ينفك يزداد يوما بعد يوم . وكانت تملّ جيدا انها تنتقل من رحيل الى رحيل دونما أمل في الخلاص . أما بلوغ الاستثارة ، الصعود الدائم نحو التبصر بحقيقة الذات والعالم ، فهو عسير حقا ، وقليلون هم القادرون على استشراف تلك القمة الاخيرة النائية . أما الغالبية فهم لا محالة يسقطون في منتصف الطريق فريسة للحنف ، وللموت ، ولنطق الاشياء غير المعقول . وهكذا سقطت « تس » .

وفي هذا الصدد يقول «بولانسكى» (نصم ، إن الفيلم متشائم لاننى متشائم ، فان الحياة ليست لعبة) .

ويبقى السؤال قائما .. ما الذى يدفع هذا الفنان الشاب الى الايمان بمثل هذه الرؤية المنقبضة ، والى اعلان تشاؤمه هكذا ، كالصرخة ، بكل عنفها وتبريحها ؟

وبعيدا عن انقباض «هاردى» ذى الطابع الميتافيزيقى ، يبدو ان هناك من الاسباب التى تكمن وراء هذه السوداوية الصارخة . بعضها موضوعى يثوى فى صميم الحضارة الغربية بكاملها .. هذه الحضارة التى بدأت بنفى الله والتى تسير بخطى سريعة واكيدة نحو نفى الانسان والحياة ذاتها . وحين تعرف « هاردى » على هذه الجرثومة الخطيرة الثاوية فى عمق هذه الحضارة — واعنى بها افتقار هذه الحضارة الى الايمان بقيمة ايجابية راسخة سواء كانت فى السماء أم فى الارض — منذ مائة عام وأكثر ، كانت ماتزال فى اوج صعودها ، ولم يكن أحد ليتصور أبدا ان الايام سوف تقودها اقتيادا للأسفار عن حقيقتها الخبيثة ، هذه الحقيقة المرعبة التى عاينها «بولانسكى» جيدا بعد ان اثبتت هذه الحضارة فشلها وعجزها عن حل مشكلة الانسان فى الكون ، بل وبعد أن ساهمت بنصيب وافر فى تعقيد وتعميق هذه الازمة ، وفى تكريس احساس الانسان بالغربة وبالانفصال فى ماله ، بكل طاقتها على القتل والتدمير ماديا ومعنويا ، وبكل عنفها وجنونها الذى لا يقف أبدا عند حد . ولقد برهنت الايام ان هذه الحضارة الرهيبة لم تحل من مشكلات وازمات الانسانية قدر ما خلقت منها .

ولعل هذه هى النقطة التى التقى عندها « بولانسكى » بـ «هاردى» وهى ذاتها الحقيقة التى لا بد وان يلتقى عليها كافة فنانى ومفكرى الغرب المبدعين ، حين يصدقون مع انفسهم ومع ابداعهم .

أما البعض الآخر من مسببات هذه الرؤية فيمكننا ان نصفها بأنها مسببات ذاتية ، هى نتاج خبرات «بولانسكى» الحياتية والروحية وتمثلات هذه الخبرات فى واقع حياته اليومى وما مر به من احداث جسام . وهى على أية حال تبتمد كثيرا عن قرينتها الموضوعية ، ولا تزيد عن كونها انتقال من التعميم والتجريد فى المقولة السابقة الى التخصيص والتعين فى هذه المقولة . فـ «بولانسكى» لا ينسى أبدا المذاب البشع الذى لاقاه أهله فى معتقلات النازى ولاموت والديه على يد زبانية « الجستابو » . كما انه لم يستطع لحظة ان يتخلص من الرعب الذى عصف بحياته بسبب حادث الاغتيال البشع الذى كانت قد تعرضت له زوجته المثلة الامريكية « شارون تيت » — ومن العجيب انها هى التى كانت قد اشترت حق تحويل رواية «تس» الى فيلم سينمائى تقوم بدور البطولة فيه — وهى حامل فى

شهرها الآخر ، على يد بعض الشبلب الهيين من اتباع «ماتسون» . ماذا
ما أضفنا الى هذا كله تلك المحاولات المتكررة لقتله هنيا ومخنويا في الولايات
المتحدة ، والتي بلغت مداها في محاولة اذنته بتوجيه تهمة اغواء القاضرات
ليه ، مما دفعه الى الهرب من امريكا والعودة من جديد الى فرنسا التي
عاش فيها معظم سنى حياته ، لامكتنا أن نفهم الصلة وراء هذا المزاج
المنقبض ، ولاستطعنا أن نرصد الاسباب وراء اطلاق هذه الصرخة الرهيبة
في فيلم « تس » ، الذي اعتبره هو ذاته البداية الحقيقية لفنه السينمائي
الخاص .

واذا انتقلنا الى تقييم ذلك الشريط على صعيد آخر غير المحتوى
الفكرى ، ونعنى به تناول الفنى ، فسوف نجد أن هذا العمل السينمائي
لايقل روعة أو احكاما عن النص الروائى المأخوذ عنه . وسر العظمة في ذلك
الفيلم يأتى من بساطته الشديدة ، من تلقائيته وعذوبته التى تبلغ حد
الروحانية . ان الفيلم يعزف على اوتار خاصة شديدة الرهافة والحساسية.
داخل النفس البشرية . وقد نجح المخرج فى حشد كل امكانياته الفنية
وتوظيفها جيدا للتوجه مباشرة نحو القلب من المشكلة التى يستشعرها
انسان اليوم فى عالمه ، الذاتى والموضوعى . وعن هذا يقول المخرج
(ان الفيلم يتجه الى القلب رأسا . يريد أن يهز الجمهور من الاعماق . ان
عاملنا مجنون وغير معقول الى أبعد الحدود لذلك فانا فى حاجة الى العودة
الى المواطن البدائية والاولية فى حياة الانسان . . اننى اكون سعيدا لو
عرفت ان الفيلم جعل الجمهور يبكى) .

ومن الامور المميزة للفيلم ذلك الحس الفنائى الحزين الذى نلمسه
فى علاقة الانسان بالطبيعة من حوله . ان كل مشاهد الفيلم — الذى يمتد
على مدى أكثر من ساعتين ونصف — تركز على عمق الصلة بين الانسان
وبين مظاهر الحياة من حوله . انها ليست صلة نفعية أو استلابية ، وانما
هى صلة جمالية بالاساس . فالطبيعة تبلغ اوج اكتمالها بالانسان فيها ،
اما الانسان فلا يدرك عمق شاعريته وغنائيته الا فى الطبيعة . كانت المشاهد
التى تصور الاشجار والمروج والبحيرات والابقار حية ومتحركة ، والكاميرا
ترصد ذلك كله فى حب وشاعرية ، مما جعل من تلك المشاهد الطويلة ،
الصامتة الا من الموسيقى الناعمة المنسابة فى الخلفية ، فيضا من العذوبة
والنور الذى يتدفق فى هدوء واستمرارية ناجحا فى نقل الجو العام من
المشاعر والافكار التى تدور حولها الاحداث الى قلب المشاهد مباشرة .

اما الامر الأكثر اثارة لانتباه وحساسية المشاهد فقد كان ذلك الدور
الضعب الذى لعبته الممثلة الشابة الفذة «أناستاسيا كينسكى» . ان ما يبهر
المشاهد فى هذه الالمانية الموهوبة ليس مجرد جمالها الناعم الاخاذ ومناسبة

ذلك تماما لشخصية « تس » كما ارادها كل من « هاردي » و « بولانسكى » ،
وانما ايضا تعبيرها عن تلك المشاعر المركبة بكل هذه القدرة التي تمجيز
عن الاتيان بها سوى ممثلة ناضجة وشخصية انسانية بالغة الحساسية
في نفس الوقت . بوجهها الشاحب الجميل والمينين اللامعتين القلقتين .
بالصوت الخافت الوجل والصمت العميق الذي يقع على نبع الحزن في
الكون . بكمال التناغم مع الطبيعة ، وتمازج الاستفراق في حركة الوجود
اللاهثة الحزينة .

لقد استطاع « بولانسكى » في هذا الشريط أن يقدم لنا سيمفونية
حزينة — أو ربما قداسا — وجدت طريقها الى القلب رأسا ، وهزتنا من
الاعماق ، في محاولة لايقاظنا على تلك الحقيقة المرعبة التي عاينها جيدا
وهي ، ان العالم يتجه بخطى سريعة نحو الموت ، ما لم نبعث في قلوبنا تلك
البراءة الاولى ونعمدها قانونا جديدا للوجود . فهل من يستجيب ؟ .

✻ هسنى هسن :

طالب بكلية الاعلام قسم الصحافة ، ناقد سينمائى بجريدة الاهالى .

ما قبل المتابعة

عزيز الدين نجيب

كمادة الفنانين التشكيليين في مصر : تقوم الدنيا وتقدم من حولهم وهم غارقون في همومهم الشخصية ومشاكل انتاجهم .. وهكذا لاحظنا غيابهم المؤلم بأعمالهم — الا فيما ندر — عن مذابح اشقائهم الفلسطينيين واللبنانيين، بل حتى عن معاناة الانسان المصري بشقى أشكال الاختناق والقمع . وحتى على مستوى قضاياهم المهنية نجدهم لا يباليون باتخاذ موقف ازاء الاعتداءات المتوالية على مصالحهم : ففي الوقت الذي هاج العالم وماج عند محاولة بيع هضبة الاهرام لم يحركوا ساكنا ، وفي الوقت الذي تكشفت ابعاد جريمة اغتصاب متحف محمد محمود خليل وتبديد مقتنياته العالمية حتى وصلت القضية الى مجلس الشعب ، وتأكد الجميع من زيف التقرير الرسمي الذي القى بهذا الشأن ، وعلق عليه بالسخرية الكتاب واصحاب الفكر ، ظل الفنانون صامتين يراقبون ما يجري وكأته في بلد آخر . وفي الوقت الذي كشفت جريدة الشعب عن محاولات التسلل الثقافي الاجنبي الى وسط الفنانين من خلال اقامة مرسوم بالاقصر تنفق عليه اموال امريكية طائلة بطرق مشبوهة واستدراجهم الى الالتحاق به تحت شعار : « انقاذ الحركة الفنية في مصر » (!!) .. وكذلك في الوقت الذي كشفت الجريدة ابعاد الجريمة التي راح ضحيتها عدد من لوحات رواد الفن المصري مثل محمود سعيد ويوسف كامل وراغب عياد بعد ارسالها الى اسرائيل سرا واتلاف العديد منها ، ظل اصدقائنا الفنانون صامتين غير مباليين بما يحدث ، او مشغولين بهموم ارزاقهم وانتاجهم .

• ملكة الدكاترة !

في الوقت نفسه تتعمق ظاهرة الشللية التي تسود الحياة الفنية منذ سنوات بعيدة ، وتطفو على السطح ظاهرة جديدة هي « ملكة الدكاترة » . . . لقد أصبح كل فنان ينتمى الى هيئة التدريس بلحذى الكليات الفنية يثمر بالاهانة اذا ذكر اسمه غير مسبوق بحرف الدال . . . وقد كون الدكاترة طبقة جديدة من اعيان الفنانين تذكرنا بحزب اصحاب المصلحة الحقيقية أيام أحمد لطفى السيد ، وأصبح لها عالم خاص لا يخترقه غيرهم ، واستولت تدريجيا على المناصب الحساسة في المؤسسات الرسمية والنقابية ، وهي تمارس نفوذها بشكل خطير من خلال اللجان المختلفة والاجهزة الحكومية ، وتشكل اقدار القاعدة المريضة من الفنانين (ييلفون ٥٠٠ فنان تقريبا) عبر قنوات التفرغ والمعارض والاقتناء والسفر للخارج والتمثيل في المحافل الدولية . . الخ . والتفت من حولهم طبقة اخرى من الطفيليين يلتقطون فئات الموائد الزائدة عن ملكة الدكاترة !

• المحتسرفون :

وفي مواجهة هذه الظاهرة برزت في السنوات القليلة الماضية ظاهرة أكثر خطورة : هي ظاهرة « الجاليريهايت » أى صلات المعارض الخاصة المقامة في بعض المنازل أو الاجياء الراقية أو المطاعم والفنادق السياحية ، هدفها تسويق أعمال الفنانين وبيعها للفئات الفنية الجديدة والقديمة في المجتمع ، وللأجانب الوافدين للسياحة أو الاستثمار السريع ! . . . وقد لوحظ اختفاء عدد من المع الاسماء في الحركة الفنية عن المشاركة في المعارض العامة التي تقيمها الدولة أو يقيمها الفنانون أنفسهم ، بل لوحظ انقطاعهم عن إقامة معارض جديدة لانتاجهم منذ عدة سنوات . وبالبحث عنهم تبين أن كلا منهم قد (غطس) في إحدى هذه الجاليريهايت حيث انهمك في انتاج أعمال خاصة تلائم ذوق الصادة الجدد . وقد بلغت أسعار المبيعات ارقاما خيالية حيث تجاوز الواحد فيها أحيانا ألف جنيه ، بل هناك من يطلب عدة آلاف !

على أية حال فهي ظاهرة تتلاءم تماما مع التحولات التي سادت المجتمع المصرى في السنوات الأخيرة . لكن ما لم يحدث في تاريخ الفنان المصرى كما يحدث اليوم : هو قبوله المطلق لكل ما يفرزه المجتمع من عوامل التحنى ، فضلا عن عزوفه عن التطلع الى التغيير . . لكن الغريب أن بعض الفنانين الذين يدعون التقدمية يدافعون بشدة عن هذه الظاهرة ويعمدونها ظاهرة صحية ، باعتبارها تساعد الفنان على الاستقلال الاقتصادى والاحتراف الفنى ، وهو ما يفتقده الفنان المصرى طوال تاريخه الحديث . ويزعم

المنظرون لهذا التيار أن أهم أسباب تدهور الحركة الفنية هو اعتماد الفنان على الدولة مما جعله تابعا لها ، وبالبداية لابد أن تكون بالاحتراف الفني الذي يمنحه الحرية الاقتصادية والفكرية معا . . الطريف في الامر أن بعض دعاة هذه النظرية لا يجدون غضاضة في الحصول على منحة التفرغ للفن من وزارة الثقافة بمرتبات هزيلة ، وفي حجز قاعات الدولة لإقامة معارضهم ، وان اضطروا مؤخرا الى التخلي عن قبول هذه « التسهيلات » الشحيحة لانها لا تفي بمطالبهم التي تعودوا عليها في أوروبا !

* مازق النقابة :

وكانت نقابة الفنانين التشكيليين — حتى وقت قريب — هي الامثل الباقي لجمع شمل الفنانين وتوحيد صفوفهم نحو تحقيق آمالهم وانقاذهم من ضياع العزلة او التجارة او الاغتراب . وبعد أربع سنوات من ممارسة النقابة لدورها انعقدت جمعيتها العمومية منذ ستة شهور لانتخاب نقيب جديد ونصف عدد أعضاء مجلسها . وكان الشعار الذي تحرك من تحته المرشحون والناخبون على السواء هو « ضرورة التفسير » ، بعد أن أثبتت النقابة في حقبتها الاولى فشلها في تحقيق برامجها التي التزمت بها : سواء على مستوى احترام مكانة الفنان في المجتمع أو على مستوى تحقيق المطالب المهنية والاقتصادية والاجتماعية لأعضائها ، أو حتى على مستوى صياغة القوانين المنظمة لعملها والقضاء على التمييز الحصري بين فئات الفنانين المختلفة . ولم يشارك في الجمعية العمومية — رغم تأجيلها لإكمال العدد — أكثر من ربع أعضاء النقابة ، وغلب الاتجاه المحافظ على الانتخابات كالمعتاد ، حيث عبرت النتائج عن سيادة ملكة الدكثرة والباحثين عن المناصب .

وبالرغم من حماس واخلاص النقيب الجديد صالح رضا لتحقيق الحد الأدنى من مطالب النقابة (المتمثلة في مقر وناد ودليل للفنانين واصدار اللائحة والقوانين المعدلة) فانه لم ينجح في العمل بروح الفريق ، لان مجلس النقابة مازالت تحكمه التحيزات والشللية واللامسئولية وتركيز الاختصاصات في أيدي أعضائه دون ايمان بدور فعال للقاعدة العريضة من الفنانين . وقد ينجح صالح رضا في الحصول على بعض الفتات من الجهات الرسمية وعلى بعض البريق الاعلامي ، لكن ذلك شيء والعمل النقابي المؤثر الذي يستمد قوة ضغطه على الاجهزة التنفيذية من وحدة الفنانين واستقلال قرارهم . . شيء آخر !

* الصراع على الفتات :

الشيء الوحيد الذي اظهر فيه الفنانون موقفا ايجابيا خلال الشهور الماضية : هو رفضهم لقرارات لجان المسابقات ، خاصة مسابقتي « الممرض

المسنوى العام للفنون التشكيلية « ومسابقة « مهرجان شوقي وحافظ » ،
فقد شـمروا بمقدم موضوعية اللجان ، وكان أبرز مثال على ذلك
هو منح الجائزة الاولى فى المعرض العام لوكيل الوزارة المشرف على القطاع
الذى ينظم المعرض والمسابقة . وضجت الصحف ومكاتب المسئولين بل
ومكاتب التلفزيون بشكاوى الفنانين ورفضهم للنتيجة ، ووصل حماس بعض
المشاركين فى مسابقة شوقي وحافظ الى رفع دعوى قضائية يطعنون فيها فى
اجراءات المسابقة ونزاهة هيئة التحكيم . وفى الحقيقة — وبغض النظر
عن نتائج المسابقتين — فان غياب أى أسس موضوعية ثابتة لاقامة المسابقات
من شروط الاشتراك والتحكيم ، كان لابد أن يفرز هذه الفوضى . . والفريق
أن أحدا ممن ملأوا الدنيا بالصراخ لم يشر الى هذه الحقيقة البسيطة أو يدعو
الى وضع أسس ثابتة أو ميثاق تلتزم به جميع الأطراف ، كما فى جميع بلاد
الديسنا !

✻ لكن القلب ينبض !

بالرغم من كل ذلك ، فان الصورة ليست بهذا القدر من القتامة ،
والدليل أن قاعات المعارض جميعها مشغولة طوال العام بأعمال الفنانين ،
سواء كانت تابعة للدولة أو للجمعيات الفنية . . ان هذا يعنى أن الفنانين —
رغم كل شيء — لا يكفون عن الانتاج . . ليس مهما كيفية هذا الانتاج أو توجهه
وتميزه بشخصية محلية أو تبصيته لشخصية الغرب ، وليس مهما الدوافع
وراء هذا الحماس للمعرض : أهو حب الظهور أو حب البيع أو حب التواصل
مع الجماهير . . يكفى أن الفاعلية وراء الابداع لم يصبها المطب والضمور ،
يكفى أن القلب مازال ينبض .

ومع ذلك : فليس هناك أى نوع من الضمان — مع استمرار هذه
الظروف والصفوط الثقيلة — لان يظل القلب نابضا ، أو الا يصاب بتصلب
الشرابين . ان دقات القلب العالية يمكن أن تكون دليل مرض وليس دليل
صحة ، كما يمكن أن تكون نوعا من « حلاوة الروح » قبل ان تفيض ! . .

✻ هل من طريق للخلاص ؟

ان الازمة أضخم من أن تعالجها وصفة سحرية عاجلة ، واضخم أيضا
من أن تعالجها عبقرية ناقد أو فرد ، بل لابد من أن تشترك فى حلها كل تجمعات
الفنانين والنقاد والمختصين .

والتفكير العلمى يدعونا الى أن البداية تكون بعقد حلقة بحث أو مؤتمر
عام يخطط له مسبقا تخطيطا دقيقا ، بورقة عمل ودراسات تفصيلية لكل

مشكلة على حدة ، سواء كانت مشكلات خاصة بأصحاب المهنة أو بمشكلاتهم مع الأجهزة التنفيذية أو بمشكلات التواصل مع الجماهير أو بمشكلات الابداع نفسها ، مما لا على ضخ المياه الى الادوار العليا من العقل المصرى والابداع المصرى ! .. على ان تطبع هذه الابحاث قبل انعقاد المؤتمر ، الذى يجب ان يدعى اليه عدد كبير من الشخصيات العامة والمسؤولين التنفيذيين واجهزة الاعلام بما فيها صحف المعارضة ، حتى يوضع كل مسئول امام مسؤولياته الحقيقية ، فلا جدوى من قرارات تتم فى غياب المسؤولين عن تنفيذها !

والحق ان المرء لا تملكه اوهام عن اقتناع المسؤولين والفنانين على السواء بتنفيذ القرارات التى يمكن ان يصدرها أى مؤتمر ، فتاريخ المؤتمرات فى مصر يشهد بكثرة القرارات الضخمة التى لم يتحقق منها شئ ! .. لكن أضعف الايمان هو ان الفنانين لو انغمسوا فى أعمال مثل هذا المؤتمر ، فمن الممكن ان ينجذبوا الى العمل العام والى الموقف الايجابى ، الذى فقدوه تماما منذ سنوات بعيدة ، وبدون استعانتهم له لن يمكنهم ان يتقدموا خطوة فى طريق وضعهم موضع الاحترام فى المجتمع ، حتى ولو بلغ ابداعهم الفردى أعلى القيم وحصل على ارقى الجوائز فى المحافل الدولية .

يبقى ان اعترف للقارئ اننى حين بدأت كتابة هذا المقال لم أكن اقصد ان يكون هذا موضوعه ، بل كنت أنوى فقط ان أبدأ مقالى بمقدمة صغيرة حول ظروف الحركة الفنية ، لانطلق منها الى التعليق على عدد من المعارض الفنية الهامة التى استهل بها الموسم الفنى نشاطه ... فاذا بفول الازمة يبتلعنى ، ويبتلع معى معارض الفنانين المهضومة الحق ، ولا يبقى ثمة مساحة — او حتى طاقة لدى من فرط انهاكى — للكتابة عن أى شئ آخر ..

معذرا للقراء .. وللفنانين .. والى لقاء آخر !!

عز الدين نجيب

لقرا في العدد القادم والأعداد القادمة
لهؤلاء الكتاب والمبـدعين

اسماعيل العادلى
السعيد محمد بدوى
د. أمينة رشيد
برتولد بريخت
كمال رمزى
سامى السلامونى
سيد البحرأوى
د. رضوى عاشور
د. رمسيس عوض
د. على الراعى
د. عبد العظيم أنيس
د. عبد المحسن طه بدر
د. على عبرى زايد
د. طه وادى
د. فؤاد مرسى
د. لطيفة الزيـات
محمد الشربينى
محمد المخزنجى
محمد براده
محمود الوردانى
محمود درويش
منحه البطرأوى
وآخرين . . .

دار المستقبل العربى

الثورة العلمية والتكنولوجية والعالم العربى

مصطفى طييه

٢١٦ صفحة

٢٦٠ قرشاً

رياح الشرق

د. انور عبد الملك

٢٦٤ صفحة

٣٤٠ قرشاً

مصر والمسألة القومية

صلاح زكى

١٤٠ صفحة

١٨٠ قرشاً

المشروع الصهيونى فى الفكر والتطبيق

مجموعة من الباحثين

٢٠٢ صفحة

٢١٠ قرشاً

دار الثقافة الجديدة

اصول اليسار والامريكى

تأليف : تيودور دريبر

ترجمة : د. عاصم الدسوقي

٥٩٢ صفحة

٤٧٥ قرشاً

قصة السوفيت مع مصر

حوار اجراه محمد عوده

فيليب جلاب

سميد كامل

اعده فيليب جلاب

١٦٤ صفحة

١٤٠ قرشاً

المشكلات العرقية فى افريقيا الاستوائية

تأليف : روزا اسماعيلونا

ترجمة سامى الرذاذ

٣٩٠ صفحة

رقم الابداع ٨٣/٦١٧١